- 摇滚乐，一种发生在我们身边的社会文化活动
- 德国“爱的游行”音乐节踩踏事件



- 2010-列农遇刺三十年纪念
- 巴黎城下的沉思
  “红磨坊”大歌舞的文化解读与启示
- 经济价值与文化意义中的钢琴历程

- 李斯特，以一个不平凡的大脑、一颗不平静的心灵和一种不同寻常的性格征服了钢琴世界
- 美国街头音乐的历史
- 爵士的绝境
- 音乐人类学的城市音乐田野的方法与意义

音乐人文地理

3

Music Human Geography

上海高校音乐人类学E-研究院丛书

主编/洛秦

心与音的对话：古典与流行

西方城市音乐文化的巡礼与反思

上海音乐学院出版社



ISBN 978-7-5452-0972-3
9 787545 209723 >
定价：58.00元

音乐人文地理 ③
Music Human Geography

上海高校音乐人类学E-研究院丛书

心与音的对话：古典与流行

西方城市音乐文化的巡礼与反思

主编/ 洛秦　　文字/ 洛秦

上海锦绣文章出版社
上海音乐学院出版社

图书在版编目（CIP）数据

心与音的对话. 古典与流行：西方城市音乐文化的巡礼与反思
/ 洛秦主编. --上海：上海锦绣文章出版社，2011.9
（音乐人文地理丛书）
ISBN 978-7-5452-0972-3
Ⅰ. ①心… Ⅱ. ①洛… Ⅲ. ①城市－音乐文化－研究
－西方国家 Ⅳ. ①J60
中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第150921号

策　　划　徐明松
责任编辑　张　原
排版制作　图雅图工作室

丛 书 名　音乐人文地理
书　　名　心与音的对话：古典与流行
　　　　　西方城市音乐文化的巡礼与反思
主　　编　洛秦

出版发行　上海锦绣文章出版社　社址/上海市长乐路672弄33号（邮编200040）
　　　　　上海音乐学院出版社　社址/上海市汾阳路20号（邮编200031）
经　　销　全国新华书店
印　　刷　杭州富春电子印务有限公司
规　　格　787 × 1092　1/16
印　　张　8.5
版　　次　2011年10月第1次版　　2011年10月第1次印刷
书　　号　ISBN 978-7-5452-0972-3/ J.607
定　　价　58.00元

如有印装质量问题 请与印装单位联系　021-64855582
版权所有　不得翻印

主编语

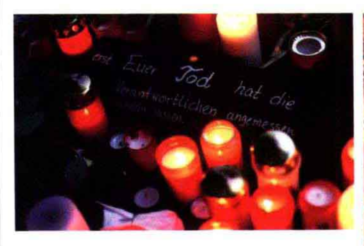


音乐是一种“瞬间影像”的听觉艺术，其以无数的瞬间音符的“过程性”连接而建构起音响影像。它是科学、技艺、个性和文化的。尤其是音乐的人类学视角，它不只是研究声音的艺术，更多是关注乡村与城市音乐活动“瞬间影像”中的人的行为、思想和文化。

摄影是一种“瞬间影像”的视觉艺术。摄影的“瞬间影像”看似静态，而事实上也是“过程性”的。与音乐——这种听觉过程的艺术不同的是，摄影的“过程性”的完成并不体现在时间概念上，而是通过视觉的接触而在思想中完成的。视觉艺术同样不仅是技艺的，也是科学的，它既是个性的，也更是文化的。摄影者以其娴熟的技艺、现代的手段，用独特的方式和习得的文化传统，通过“瞬间”的演绎来表达对人类及其文化的心灵感受。

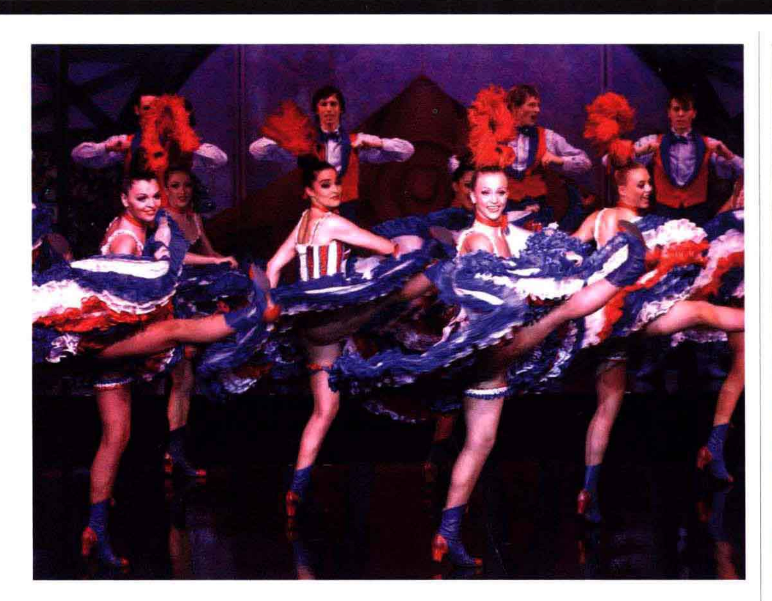
因此，音乐和摄影同是“瞬间影像”的姐妹艺术，她们携手，通过听觉、视觉来感悟“心”与“音”的人文对话过程，以“瞬间影像”方式叙述各类不同场景的《音乐人文地理》。

目录





主编/ 洛秦　文字/ 洛秦







摇滚乐，一种发生在我们身边的社会文化活动

 撰稿/ 洛秦

一　乡间的教堂里的半歌唱、半叫喊

数十个黑人在美国南方一个乡间的教堂里脚踏地板，并拍打着双手，以极为复杂的节奏高歌颂唱，一位布道牧师领唱，众信徒们随之呼应着旋律、节奏及不断高涨的热情。人们在半歌唱、半叫喊中表达着他们的祈祷：哦，我的主啊，我的主！Well、well、well；我已经摇摆不停，你也已经在摇摆着；Wah、wah、ho，Wah、wah、wah、ho。

就在这个教堂的角落里，两个白人民间音乐学者，约翰•洛马克斯（John Lomax）和他的儿子艾伦（Alan），正在专心致志地摆弄着他们的录音机，他们将这一所见所听的音乐录了下来。这是1934年，洛马克斯偶然发现了这种存留下来的黑人音乐——后来收藏于美国国会图书馆，名为“Run Old Jeremaih”。也由于这一偶然，洛马克斯不仅发现美国黑人的传统，而且更是发现了一个日后风靡美国、欧洲乃至世界的流行音乐的将来——摇滚乐。

虽然洛马克斯在南方录下了这种黑人的民间音乐，但是这类带有摇摆舞蹈和音乐歌唱相结合的形式其实早就存在。在许多南方各类教堂

中，人们以吉他、管乐器、鼓等唱奏音乐，用世俗的形式表达宗教的内容。1929年，在密西西比流域，哈蒂斯伯格（Hattiesburg）兄弟也录下类似洛马克斯发现的音乐，叫做“摇摆和旋转”（Rocking and Reeling），据此，密西西比的一个乐队创作了数首布鲁斯音乐作品。在这些作品中，例如《危险的女人》采用了吉他为伴奏乐器，边唱边摇摆，踏踩着日后被称之为“摇滚乐”的节奏。

二 “黑”“白”文化的交融

也许可以从20世纪30年代美国民间音乐文化的许多方面来寻找摇滚乐缘起的因素。在芝加哥，例如坦帕•雷德（Tampa Red）和“大”比尔•布朗兹（Big Bill Broonzy）等人将那些乡村音乐加上城市的音乐伴奏加以规范化，添加诸如钢琴、贝司、圆号及鼓等。中部地区则是采取另一种方式，布鲁斯的节奏和规则的四小节形式把民间音乐的旋律融入了进去。更有的是，爵士摇摆大乐队与白人乡村音乐的结合，形成了各种风格的音乐形式， 也许也是摇滚乐缘起的因素之一。

无疑，摇滚乐的产生是一种社会的和音乐的两种文化的交融，即南部和西南部的黑人和白人之间的交融。它的根源是复杂的。黑人教堂音乐影响了布鲁斯，乡村布鲁斯影响了白人的民歌以及北方黑人的流行音乐，同时，布鲁斯和黑人流行音乐又影响爵士的发展。不论情形是多么错综复杂，但有一点是主要的，即黑人音乐对白人文化的影响。



具体说来，非洲音乐传统被带入北美新大陆所产生的影响，最直接的表现有几个方面：1）一个领唱与呼应的合唱相辅相成，或者一件独奏乐器与乐队相呼应，形成“一领众和”的流行形式；2）与此同时，音乐有时构成纵声复调因素，在这复杂的格局中节奏往往是至关重要的部分；3）在歌唱的风格上，无论是否使用假声，嗓喉带有明显的沙哑特征；4）旋律的音域较为狭窄，相伴着音高处理上的“润腔”灵活性；5）再就是，最富有特征的在传统结构中的即兴表演风格。

这些音乐特征充分地表现在了我们所看到的摇滚乐音乐之中，例如，瑞•查理斯（Ray Charles）的《我将说什么》。查理斯独唱领衔着旋律，而合唱伴随呼应；音乐伴奏中，圆号相伴着Charles的钢琴部分；他的嗓喉是非常典型的沙哑型，偶尔在高音区用假声演唱；查理斯的旋律音域也不宽，具有那种布鲁斯的特征；乐队的节奏和发挥无疑是灵活和即兴的，在传统和声的结构中加入了一些黑人福音音乐的因素。当然，人们在摇滚乐中不可能找到与非洲音乐文化的完全相似之处，因为来自非洲的美国黑人在新大陆上开始逐渐积累他们的新传统。

从美国黑人的新传统中所看到的摇滚乐缘起最直接的因素是布鲁斯。布鲁斯是美国黑人音乐的重要内容，产生于南北战争之后，虽然它的起源已经无从考察，但它由民间劳动歌曲产生是无疑的。由于它的生活特性，在音乐中保留着语言“润腔”的特点。在结构上，一般为每段歌词有三个乐句，伴奏和声以简单的I、IV、V为结构单位。因为它起源在乡村，所以早期布鲁斯称之为“乡村布鲁斯”。1920年代初，布鲁斯的流行形成了“古典布鲁斯”风格。到了1930年代，大量黑人为了寻找生存的机会，从南方的农村涌入到了城市，布鲁斯也随之到来。城市生活、文化的规则规范了布鲁斯，城市化的布鲁斯形成了4/4拍，三句12小节，第一、二句重复，和声结构规范为第一句I，第二句IV、I，第三句V、I，并且以降低的第三、七音的大音阶为布鲁斯音阶。从内容上看，早期的布鲁斯的歌词多表达忧郁、伤

感的情绪，因为黑人将布鲁斯作为叙述他们苦难生活和忧郁情感的媒介。进入城市之后，布鲁斯的内容开始变化，主要反映年轻一代的黑人在城市生活中的现代心态。同时，伴奏形式也大大地改观，不仅以乐队形式出现，而且加用了电声乐器、钢琴等。然而，布鲁斯演唱风格中的那些沙哑的嗓喉、不加修饰的喊叫毅然保存。

城市化的布鲁斯的影响不断扩大，许多唱片公司开始录制布鲁斯的音乐，而且还出现在了流行音乐的排行榜上，只是以“节奏布鲁斯”的名目替代了乡村布鲁斯。在这些音乐中，最出名的歌手要算是B. B. 金（B. B. King）、穆迪•瓦特尔斯（Muddy Waters）等。节奏布鲁斯是摇滚乐的重要源泉，在许多摇滚乐作品，特别是那些早期摇滚乐中，人们可以听到名为摇滚乐的作品事实上只是节奏布鲁斯的同曲异名的翻版。

乡村音乐也是摇滚乐的源泉之一。起初的乡村音乐只是一种民间的音乐品种，活动在南方一定的地区。在当时它叫做山区音乐，是由早年英国移民从欧洲带来新大陆，然后逐渐发展起来的。由于战争带来的经济萧条，人们开始迁徙，许多南方人前往北方和东部寻找新的机会。这样一来，这种南方的民间音乐也随之进入了北方和东部的城市。它的发展非常迅速，很快被人们所喜爱，成为了流行全国的音乐形式，被正式称为乡村音乐。乡村音乐的曲调简单，它以分节歌的形式、平稳舒缓的节奏叙述人们熟悉的生活内容，诸如爱情、乡情、亲情和信仰等。乐器伴奏形式也有特点，吉他、小提琴（民间小提琴，Fiddle）、班卓琴为主要乐器。演唱的风格带有明显的乡村风味，时常使用特色性的鼻音、滑音，以及山区民间的假声唱法Yodel。由于乡村音乐的源头是欧洲文化的传统，所以绝大多数的演唱者和听众是白人。也因此，尽管乡村音乐流行全国，但是它的范围还是有一定区域性和群体性的，例如田纳西的纳什维尔、德克萨斯的奥斯汀都是乡村音乐的中心地区。这种特定的地区性和群体性同样也体现在布鲁斯中，所以，在摇滚乐真正出现以前，乡村音乐和布鲁斯之间是没有交往的。

虽然另外还有一种音乐与乡村音乐、布鲁斯也没有往来，但它的存在给摇滚乐的形成带来了一定的促进作用。在纽约第五大道和百老汇街相间的地方有一条第二十八街，在这条街上汇集了许多音乐出版公司，钢琴声、歌唱声、各种乐器的声音整日不断，因此人们给了这条街道一个名称Tin Pan Alley，意思是敲打破铜烂铁的街巷，所有在那里产生的音乐都称作为“叮砰巷音乐”。“叮砰巷音乐”事实上是一个大杂烩，包含了好莱坞电影音乐、百老汇音乐、摇摆音乐。1930年代前后美国经济不景气，但是，人们在这种表现浪漫、爱情、伤感、怀旧等心态的歌曲中却找到了欢快、风趣的音调，因此“叮砰巷音乐”前后风靡了五十年之久。“叮砰巷音乐”的歌曲作者、演唱者和听众全都是白人，他们以之来忘却生活中的困难和烦恼。

尽管“叮砰巷音乐”只是白人的娱乐物品，但是就音乐本身来说，它却对其他种类的音乐产生了很大的影响。节奏布鲁斯的许多作品就是从“叮砰巷音乐”的歌曲中改编而来的，当然节奏布鲁斯也从黑人福音音乐中吸取了许多营养。虽然音乐活动范围和欣赏群体的划分并没有决然地隔绝各类音乐的交叉互动，但是真正的汇集和融合这些音乐因素的推动力就是摇滚乐的出现。

三　哪一天、哪一首歌曲、谁唱出摇滚第一声？

那么，什么时候、哪一首歌曲、谁唱出的第一声是真正地表明了摇滚乐的确立呢？对此，人们一直是众说不一，有著作专门对此进行过考证。事实上，摇滚乐的出现并不是哪一个人的功劳，而是许多因素的综合产物。1951年，克利夫兰电台主持人在将一首《我们要去摇，我们要去滚》（We’re Gonna Rock, We’re Gonna Roll）的节奏布鲁斯歌曲中的“摇”和“滚”（Rock ‘n’ Roll）合在了一起，创造了“摇滚乐”一词。另外，像劳埃德•普莱斯、汉克•巴拉德、“胖子”多米诺等都先后录制过类似的歌



▲ 2008年的伍德斯托克音乐节

曲。然而，1955年出现的一首歌曲对摇滚乐的确立产生了重要的影响。那年7月的流行音乐排行榜上一首名为《昼夜摇滚乐》（Rock Around the Clock，又译为《绕着时钟摇滚乐》）的歌曲位居榜首，这首歌曲是当时深受青少年喜爱的电影《黑板森林》中的插曲，因此在青少年中风靡，歌曲的演唱者比尔•哈利（Bill Haley，1925-1981）立刻成为了被崇拜的偶像。没有想到，当他在演唱了《昼夜摇滚乐》之后，电影《黑板森林》因为内容不健康遭禁止放映，而他的歌曲却名扬全国。尽管之后哈利再也没有唱出比《昼夜摇滚乐》更好的歌曲，没有成为摇滚乐的中流砥柱人物，但是，他将布鲁斯、乡村音乐或许还包括“叮砰巷音乐”融合在了一起，成为了摇滚乐时代的开端。

如果说比尔•哈利开启了摇滚乐时代的先河，那么，摇滚乐成为一种成熟的音乐形式则归功于“猫王”埃尔维斯•普莱斯利（Elvis Presleyc）。普莱斯利就像一阵阵盘旋不散的飓风，他唱到哪里，哪里便形成狂风暴雨般的狂热崇拜。他的影响经久不衰，对所谓的传统规范产生了巨大冲击。有评论说，他的音乐对社会所产生的冲击比原子弹的能量还要大，因为摇滚乐的力量是深远的，摇滚乐的价值在于，哈利和“猫王”的风格拥有大量的听众，他们的歌曲在一代具有反抗精神的青少年中间唤起了共鸣，顷刻间，这一代人打破了国界，消除了民族间的文化隔膜，冲开了长期以来的不同民俗风尚、社会制度、政治观念、宗教信仰之间的禁锢，他们由声音中找到了结合点。有评论说，摇滚乐是一种节奏强烈的音乐，孩子们随之手舞足蹈，这是他们的音乐。这种音乐冲出了舞厅、酒吧走向了社会，将音乐的娱乐性转化为了社会性，将音乐的娱乐性转化为了商业性，更是将音乐的贵族性转化为了大众群体性。这样的变化使得音乐在20世纪的社会和文化中，以及甚至更远的将来产生了深刻的影响。

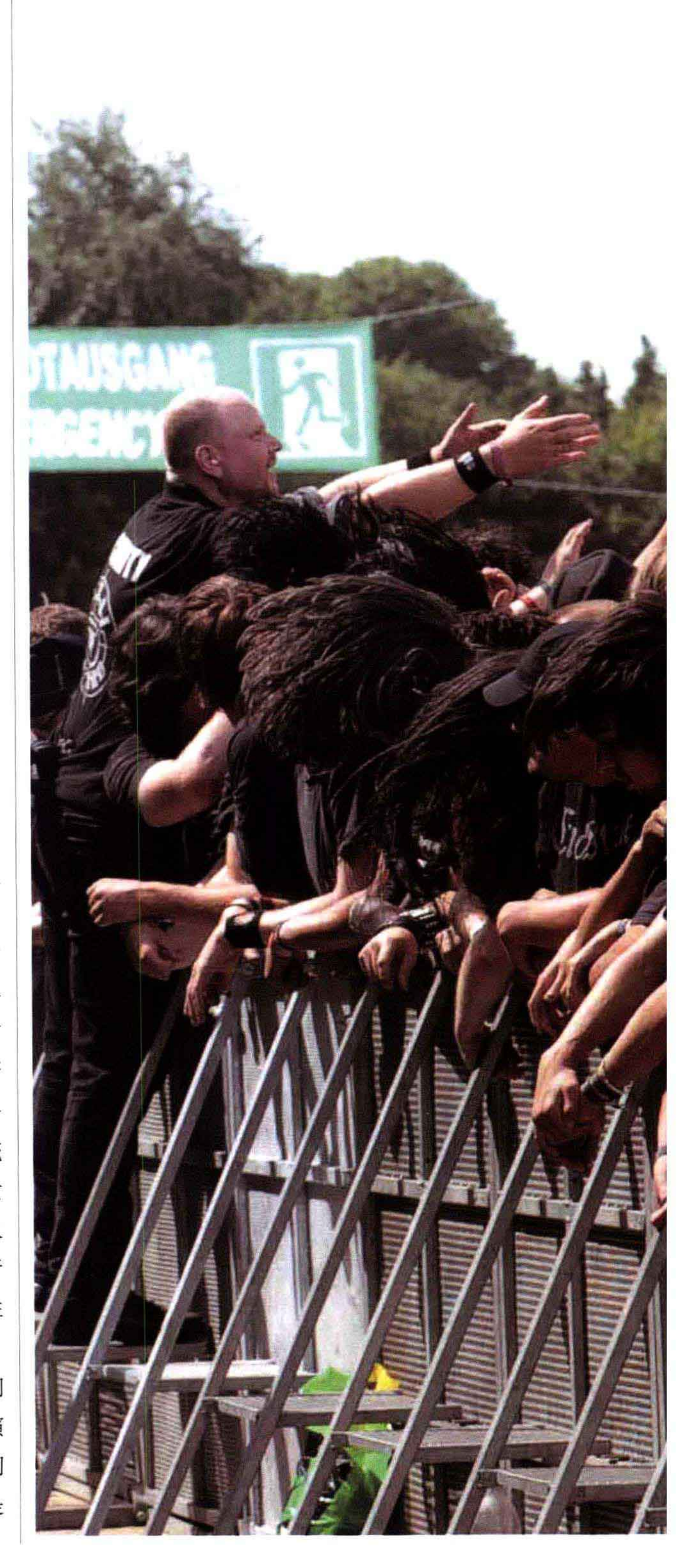
摇滚乐对社会和文化所产生的深刻影响的原

因在于，它不仅仅只是一种音乐的类型，而事实上它更是一种社会文化的产物。作为一种社会文化的产物，摇滚乐不仅包括音乐自身，而且包括与之相关的社会环境和一切其他形式和行为，当然包括表演者本身和他们的听众群体。社会环境对音乐的发生、发展有着至关重要的影响。由于它的影响，一定社会的政治、经济和文化的规则都反映在这一形式的音乐行为里。表演者本身和他们的听众群体的行为在整个音乐活动中直接体现了人的整个生理结构、心理结构、知识结构和思维结构。因此，他们的行为方式体现了音乐与之关联的一切活动，同时也反映了它所生存的社会环境中的各个方面的状态。

四　摇滚乐不是一种被欣赏的音乐品种，而是一个发生在我们身边的经济、社会、政治和文化的活动

从本质上说，摇滚乐主要不是一种音乐形式，而是一种演奏者和听众共同参与和建筑的社会文化活动的集合体。如上所述，摇滚乐是在集合了布鲁斯、乡村音乐和“叮砰巷音乐” 众因素下产生的，然而，从它形成那时起，摇滚乐就以反映社会的媒介形式出现。我们将从以后的叙述中看到，一夜走红的摇滚乐是在电影中产生的。哈利演唱的《昼夜摇滚乐》一曲帮助人们对当时危险青年进行了社会学意义上的界定，从而使得摇滚乐成为这一社会文化定义的一部分。另一方面，在大众文化史上，摇滚乐“鼻祖”埃尔维斯第一次以摇滚乐表演的形式将身体作为性客体公开展示于公众舞台。虽然，在当时他违反了传统道德观念，犯了男性性展露的禁忌，但是他的女性化表演展示使得自己成为了女性对象化的象征，从而也使得摇滚乐歌手所表现的异性模仿行为构成了摇滚乐表现形式的一个重要部分和被性对象化的性别标志。

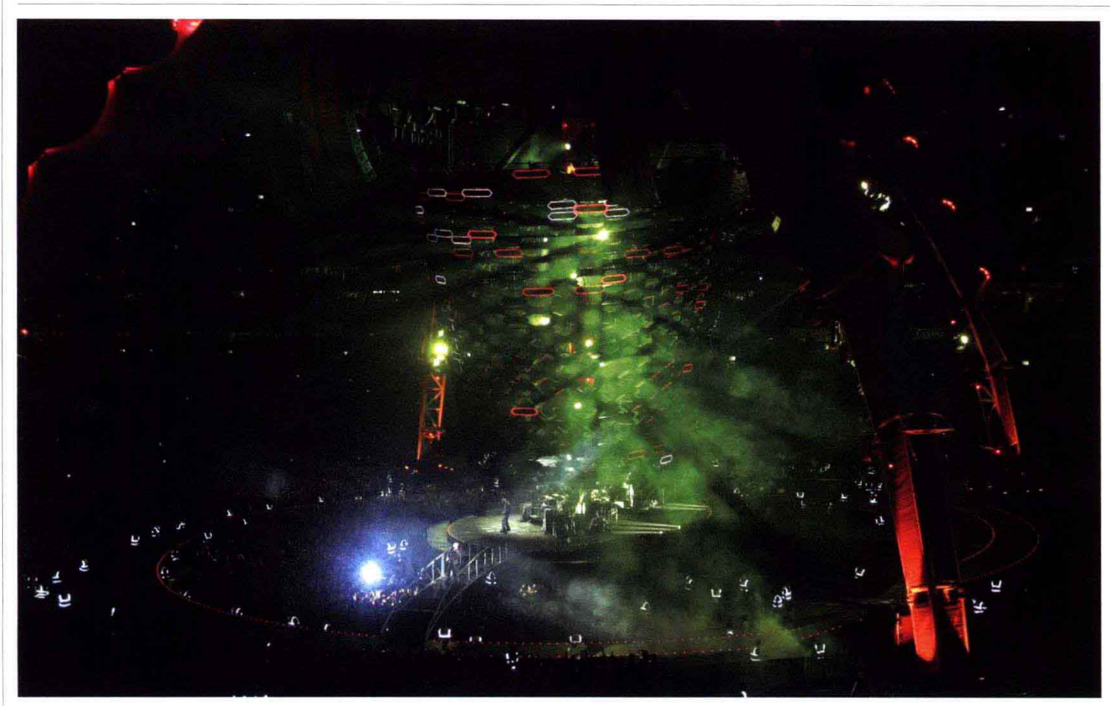
当摇滚乐歌星在舞台上塑造角色时，他们并不去改变自己或赋予角色以生命，而是在表演中演绎自己，表达自己，宣传自己。因此，我们在大量的摇滚乐歌曲的内容中，所看到的大多是





德国Wacken重金属音乐节——摇滚音乐会上的“人海冲浪”

摇滚乐，一种发生在我们身边的社会文化活动



▲ U2都柏林Croke公园演唱会

以主观的表现方式来描述表演者心目中的世界。反映个人、反映生活、反映社会是摇滚乐内容的根本主题。由此带来的是表演形式上的自我宣叙性。传统古典音乐的那种欣赏方式在摇滚乐中间荡然无存，摇滚乐群体追求的是参与式的表达和表现性的参与，表演者和观众构成这种活动方式的一个整体，形成了一个音乐的社会文化性活动。在这种情形下，摇滚乐成为了戏剧媒体，其典型的表现形式含有一个隐而不露的叙事结构，从而也构成了这一具有形式美学特征的音乐事件。

然而，由于摇滚乐群体对参与行为的狂热不仅打破了传统对音乐的接受方式，很大程度上超越了传统美学的范畴，因此而产生了一些颇为激烈的负面批评。著名作家米兰•昆德拉认为，摇滚乐淹没了近几十年来的音乐环境。在20世纪恶心地呕吐它的历史之际，摇滚乐夺取了世界。昆德拉觉得一个问题缠绕着他：这个巧合是不是偶然？或者在这个对世纪的最后审判与摇滚乐的兴奋相遇合之中藏有某种意义？在癫狂的嚎叫中，世纪想忘却它自己么？忘却它的那些沉没在恐怖中的乌托邦幻想？忘却它的艺术？这一艺术以它的巧妙，以它徒劳的复杂性，刺激了人民，冒犯了民主。昆德拉对摇滚乐在音乐上的评价是非常低下的，他认为摇滚乐这一音乐就是人声压过器乐、高音压过低声、歌声变成喊叫、力度没有对比、节奏混乱、强弱颠倒、没有和声、没有旋律、吵闹声持续不变。这个所谓摇滚乐音乐不是情感的，它是狂热的，它是兴奋的一时间的持续。既然兴奋是从时间中夺来的一瞬间，那么它就是一个没有记忆的短暂瞬间，被忘却所包围的瞬间。在这样的瞬间中，旋律的主题没有空间来展开自己，它只是重复，没有进展，没有结论。

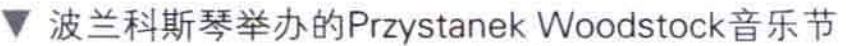
然而，我们认为，昆德拉的论述是偏激的，他牵强地把音乐的问题和政治的问题联系在一起。如果承认摇滚乐是音乐，那么音乐就是感情的表达。摇滚乐是一代人所崇尚的感情表达方式。音乐的概念在变化，什么叫旋律、什么是标准节奏，在不同的时代中的认识是不一样的。如

果说摇滚乐没有旋律、没有节奏、没有和声，那么它又何以称为音乐？问题在于，在摇滚乐的观念中，它的旋律、节奏、和声与学院派的音乐观念不同罢了。

昆德拉把摇滚音乐看作是“兴奋剂”，将摇滚乐音乐爱好者看成是“自私的一代”、“没有犯罪感的人”，[1] 这是最典型的偏激认识，这说明昆德拉不了解流行文化。虽然说摇滚乐乐手中有不少颓废者，但事实上摇滚乐并不像人们表面了解的那样。摇滚乐从其初期就涉及社会、人性的许多问题。比如，摇滚乐歌手鲍勃•迪伦（Bob Dylan）有一首著名的歌叫做《战争祸首》，其歌词唱到：“你们建造只是为了毁灭，此外，什么也没有干！”批判的就是惨无人道的战争。还有一首叫做《枪手》的歌，歌词大意是：你们扣动别人的扳机，让别人为你们开枪，我来向你们提一个问题：你们的金钱给你们带来了什么？你们赚的钞票再怎么多，也不能为你们赎罪。摇滚乐中有不少数量的作品非常勇敢地指责了政治和社会中的黑暗问题。

在是否应该将摇滚乐看作为审美活动问题上，西方著名音乐学家阿多诺最终修正了他以往藐视流行文化的观点。他早年的思想是要促使艺术与商业娱乐分离，目的是要否认后者的美学价值，要以从欧洲高雅文化中演绎出来的一条准则为前提。他认为流行必然以牺牲艺术为代价。然而，最终阿多诺赋予现代社会里的流行文化较为合适的评价。他指出，社会语境，包括生产方式和接触音乐方式，是决定音乐的重要性和观众反应的重要因素，因为摇滚乐群体并不把音乐视为音乐，而是一种社会性的行为方式。他在《美学理论》中指出，艺术品的结构——包括娱乐——总是其“周围社会进程”的结构的反映，那么摇滚乐作为“艺术品”就是这种结构反映的典型例证。这也进一步强调了阿多诺一再主张的“必须历史地看待美学标准”，因为尽管一定的标准在当时是客观的，但随着时间的流逝，人们对“美”的认识必定会起变化，这是由于美学性和美学价值是文化上产生的东西。[2]

摇滚乐的商业性也曾是被正统音乐文化观


▼ 波兰科斯琴举办的Przystanek Woodstock音乐节



摇滚乐，一种发生在我们身边的社会文化活动



▲ Woodstock音乐节

点批评的焦点。然而，仔细想来，什么音乐没有商业的成分呢？资本主义本身就为音乐家提供了自我推销的机会。早年巴赫、亨德尔靠教学和接受委约作曲来维持生计，他们的音乐在一定程度上是功利的，弥撒音乐和赞美诗、《水上音乐》和《王室焰火音乐》就是商业性的产品。贝多芬把作品卖给出版商才获得了稳定的经济基础，从而摆脱了待雇作曲者地位而成为独立身份的作曲家。音乐会形成的初期成为了赚钱的冒险行当，想方设法去取悦买得起门票的有产阶级听众，音乐完全是商业的牺牲品。贝多芬也调整自己，以满足取悦观众的需要，根据听众要求，他重复演奏交响曲的片断乐章，或者在钢琴上即兴演奏来满足消费听众。

因此，音乐的商业性是一种历史的传统，也是音乐作为社会产品存在的一部分内容。不同的是，摇滚乐在历史的新条件下削弱了音乐自身的特性而发展、夸大了它的商业性、社会性以及包括政治内容在内的文化性，从而使得音乐在传统概念中的“精神产品”逐渐走向了大众化、商业化，成为了一种现实意义的社会文化行为。

面对这样一种“新兴”的音乐社会行为或文化活动，我们需要看到这样一些现象，首先，摇滚乐作为音乐品种会一直存在，但是每一位摇滚乐乐手个体和风格将不断变化。这种音乐“时尚”犹如天气，如果你不喜欢今天，那就等到



明天。从五十年的摇滚乐历史来看，没有哪一位乐手可以永久流行，甚至没有谁的辉煌阶段可以超过十年之久。我们现在对埃尔维斯的崇拜、对“甲壳虫”的热衷只是一种历史的回忆。但是，也由于这样的历史回忆，又产生了另一种现象，即没有任何一种音乐风格是会“过时”的，因为摇滚乐是“时尚”，它具有不断“轮回”的性质。只是每一次的“轮回”是建立在一个新的起始点、一个新的历史层面。比如迈克尔•杰克逊，他在不同历史时期的形象是在不断地否定自己的基础上建立起来的。

其次，虽然说竞争永远是人类生活内容中永恒的命题，但是，音乐领域中的竞争从来没有像在摇滚乐活动中那样激烈和无情。大约百分之九十九的摇滚乐乐手是在竞争中被淘汰的，这里不是“适者生存”而是“胜人一筹者”才能在历史上留下一段时期的芳名。由此，摇滚乐从本质上讲是一种社会文化观念的活动，其完全不同于传统和古典音乐以尽善尽美为准则、以和谐动听为标准；而在摇滚乐的理念中，“好”、“坏”之间没有严格界限，也就是说，“好”的也许是“坏”的，“坏”的也许是“好”的。例如，“滚石”当年以反英雄的观念出发，其结果是从歌词内容、演出形式和观众反映一路下来都被认为是“坏”到了极点，然而，其真正的价值却是“好”到了家。因为在那个时期，摇滚乐的表现

摇滚乐，一种发生在我们身边的社会文化活动

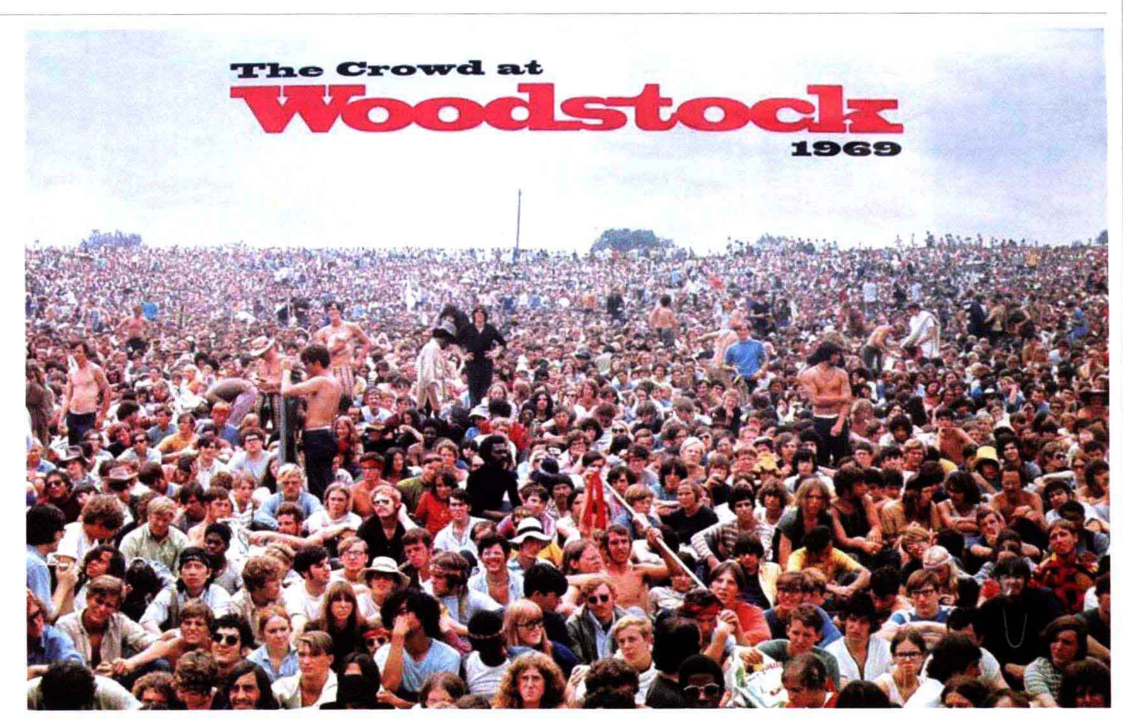


▲ 人海冲浪

形式以出格、反叛、背离传统为追求目的，因此那些“不堪入耳”的歌词和“越轨”的表演方式成为了楷模、榜样。这也促使阿多诺从现实中认识到了摇滚乐的社会文化特性，提出了“必须历史地看待美学标准”的主张。

需要认识到的是，摇滚乐活动排行榜上的冠军并不意味着是商业效应中的最畅销之作。虽然任何摇滚乐音乐家都在为商业效应而奋战，但是对于个人或具体作品的价值却不能仅以商业畅销率来作为评判标准。因为在很大程度上，畅销程度事实上与音乐的旋律、和声、节奏和结构的品质没有多大关系。这是由于摇滚乐不只是音乐本身，而在很大程度上是一个社会文化行为和活动。也因此，并非所有的摇滚乐音乐都具有艺术的特性，大多数的摇滚乐作品只是产品，一种商业产品。与传统意义上的音乐产生方式相悖，绝大多数的摇滚乐作品或活动是以市场效应为前提的，无论是内容或形式，只要怎么样能得到卖点，就制作什么。“昙花一现”现象在摇滚乐市场中越演越烈、频率越来越快，一不留神，一股潮流就转眼即逝。所以，在商业效应的背后其实隐藏着摇滚乐在艺术上的贫乏。于是，“真金不怕火炼”是摇滚乐乐手们最不愿意接触的话题。

我们还在摇滚乐人群中看到另一个有趣的现象。摇滚乐兴起于20世纪中叶的末期，当年的摇滚乐发烧人群目前已经进入桑榆暮景之际，而摇



▲ Woodstock音乐节

滚乐本身却又是青少年的“时尚”，于是出现了摇滚乐活动人群中两极分化的现象。“老年摇滚乐群”依然留念埃尔维斯，而“青少年摇滚乐追星族”崇尚的是“枪与玫瑰”乐队等。摇滚乐在五十年的发展历史过程中，大大地超越了原有人群的范围，已经开始影响整个社会层面，包括民族、经济、政治等各个领域。从以上各方面的分析和探讨，我们清楚地看到，摇滚乐成为了一种文化现象，它正在以不同于传统的形式影响着我们的观念，影响着我们的行为，影响着我们的生活。

因此，摇滚乐不是一种被欣赏的音乐品种，而是一个发生在我们身边的经济、社会、政治和文化的活动。Ⓜ

（原文标题为《摇滚乐的缘起及其文化意义》载于《音乐研究》2003年第3期）

注释

1 参见米兰·昆德拉《被背叛的遗嘱》（“Those with No Sense of Guilty Are Dancing” from *Testaments Betrayed*, New York: Harper Perennial, 1995, pp.234-35）。

2 参见西奥多·格拉西克:《阿多诺、爵士乐、流行音乐的接受》，载于《摇滚与文化》，先锋译丛1，第31-35页，天津社会科学出版社，2000。

参考书目

[法]贾克·阿达利：《噪音——音乐的政治经济学》，宋素凤、翁桂堂译，上海人民出版社，2000。

西奥多·格拉西克，《摇滚与文化》，先锋译丛1，天津社会科学出版社，2000。

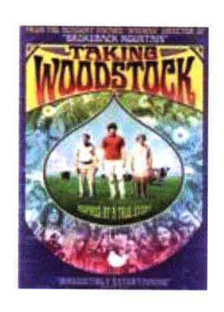
Jim Miller, ed., *Illustrated History of Rock & Roll, Rolling Stone*, 1980.

Joe Stuessy, Rock & Roll: *Its History and Stylistic Development*, New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1990.

Milan Kundera, *Testaments Betrayed*, New York: HarperPerennial, 1995.

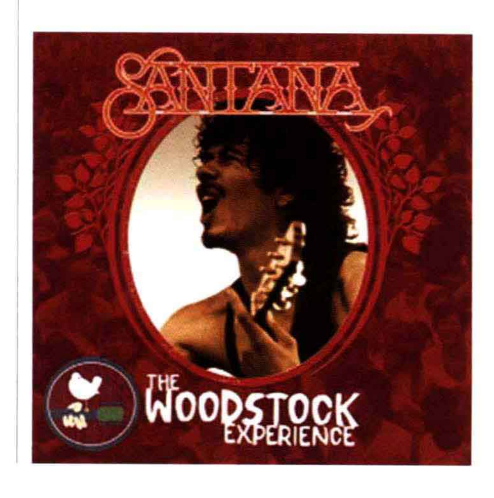
附录：

伍德斯托克音乐节（Woodstock）介绍



全称“Woodstock Rock Festival”，是目前世界上最著名的系列性摇滚音乐节。Woodstock位于美国纽约州东南部城镇，京斯敦(Kingston)西北16公里(10哩)处，为四季游览胜地。1902年后发展为著名的艺术家聚居区。1906年纽约艺术学生联合会的暑期讲习班迁此。最早举行于1969年，主题是“和平、反战、博爱、平等”。规模与阵容史无前例，而且这也是历年来少见铜臭味儿的一次音乐节，标榜“音乐与艺术的结合”。

Woodstock的出现与当时的时代背景有很大关系，1960年代中晚期，战后的思潮很激烈，年轻人有足够的见解却不被重视，挫折感与避世感顿生，他们渴望一种与世无争、和平、平等的世界，消除贫富差距、反建制，Woodstock应运而生，而它的超前成功又使青年人重拾信心，在Woodstock精神中加入一条积极上进的因素。



1969年8月15日，首届伍德斯托克音乐节在美国纽约附近的贝塞尔开幕。第一届伍德斯托克音乐节由四个名不见经传的年轻投资者举办，为了顺应美国民众反战的情绪采用“和平与音乐”作为主题。在举办者的精心策划下，纽约、华盛顿、波士顿等大城市的报刊、杂志都刊登了音乐节的广告，宣称“在伍德斯托克能找到真正的自由”。

伍德斯托克的本质是一群天真的理想主义者，在战争与暴力的漫天烽火中，建立一个“爱与和平”的音乐乌托邦，一个伍德斯托克国度（Woodstock Nation）。 事实上，那只是不甘被打败的嬉皮的最终一搏。因为1960年代后期，更多的是黑暗、死亡与血腥。

1969年1月，美国共和党的尼克松宣誓就任总统，反战运动持续高亢；5月在伯克利附近的人民公园，警察和社区运动分子为了公园的使用权而激烈对抗；6月，学运激进派“气象人”从“全美民主社会学生联盟”（SDS）分裂出来，主张暴力行动；6月28日，在纽约格林威治村的石墙酒吧，不甘于被警察长期骚扰的“同志们”起身抗暴，开启了同志平权运动；8月初，吸引许多嬉皮跟随的邪教曼森家族成员犯下严重凶杀案。 就在这一个灰暗的夏天，将近50万人奇异地参与了一场关于“爱与和平”的音乐盛典。

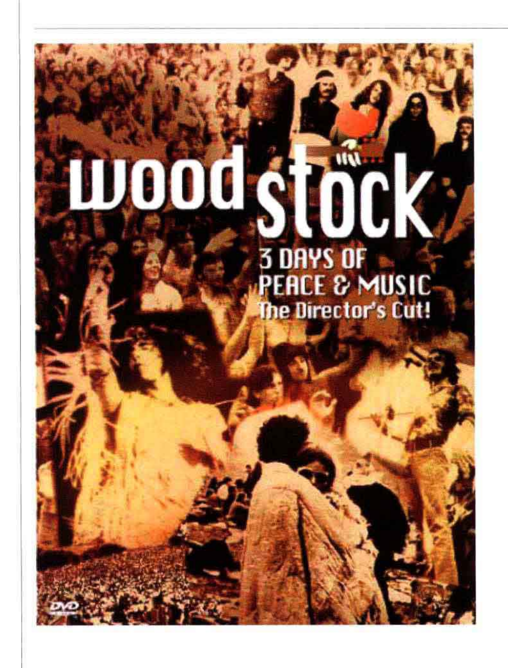
1969年8月15日到18日。几个年轻人看到摇滚乐已经在1960年代后期成为青年文化主要力量，看到爱与和平已然成为时代精神，就在纽约州北方的伍德斯托克小镇附近举办一场“伍德斯托克音乐与艺术节”。 演唱会的阵容包括那个时代大部分的民谣和摇滚巨星，除了最重要的三个：滚石、披头士和鲍勃•迪伦。 歌手们在舞台上日夜轮番上阵。台下的年轻人在雨后的泥浆中歌唱跳舞，在河中集体裸身洗浴，在草地上实践“做爱不作战”。

1969年8月15日，首届伍德斯托克音乐节在美国纽约附近的贝塞尔开幕，吸引了数十万名嬉

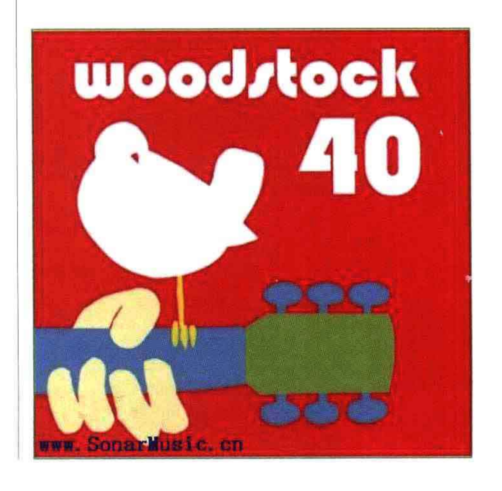


Maximilian Hecker
I'll Be A Virgin, I'll Be A Mountain
ELVIS
PRESLEY
BEATLES
MASTODON
RAGE
REFLECTIONS OF A SHADOW
The Clash
LONDON
CALLING
VICTOR
ELVIS Las Vegas 1973
MEMPHIS TENNESSEE
and
IT'S A MATTER OF TIME
ELVIS "FROM THE AUDIENCE" - Rare Live Concert Performances
THE BLACKOUT
THE BEST IN TOWN
weezer
RADITUDE
MORRISSEY
YEARS OF
REFUSAL
Yo La Tengo Popular Songs
GUNS N' ROSES
CHINESE DEMOCRACY
BOB
DYLAN
TOGETHER
THROUGH LIFE
GUNS N' ROSES
CHINESE DEMOCRACY
MICHAEL
JACKSON
KING OF POP
PAPA ROACH
INFEST
NICKELBACK
THE LONG ROAD

摇滚乐，一种发生在我们身边的社会文化活动







皮士。恶劣的天气和拥挤的人群使现场变成一场盛大的嬉皮聚会，充满叛逆、向往理想与自由的嬉皮精神在这里得到了真正的体现。“要做爱，不要作战”的反越战口号响彻整个会场，青年们多数蓄着长发，身穿着粗布印染衬衫、印染工装裤，发疯般地随着刺耳的音乐摇晃、呐喊。他们还毫无节制地在音乐节会场吸食毒品，在露天睡袋中做爱……当时，两场意外的特大暴雨好像是一个天意，给疯狂的年轻人更多发挥的空间和表演的道具。他们脱光了衣服或穿着长裙西服跃进了泥水里，拥抱自己和同伴们的激情与青春，再加上45万双狂舞的脚，将音乐会现场踏成一片泥沼。首届伍德斯托克音乐节的狂欢一直持续到1969年8月18日清晨，它最终成为1960年代嬉皮运动象征性的标志之一。

伍德斯托克音乐节的海报上写着“三天的和平与音乐”。和平真的只存在那三天。 伍德斯托克结束后四个月，1969年12月4日，黑豹党成员弗瑞德•汉普顿在家中被警察击毙；两天后，加州阿特蒙的滚石乐队演唱会上，一人在骚动中被保全“地狱天使”刺死，为1960年代摇滚的恣意纵情划下悲剧终点。摇滚乐演奏起哀戚挽歌：吉他之神吉米•亨德里克斯、大门乐队主唱吉姆•莫里森、嬉皮之后贾尼斯•乔普林都在一年内死亡，他们都是27岁。

伍德斯托克天真地想逃出体制，但他们最终未能改变捆绑他们的社会结构和政经权力。他们没有阻止战争，也没有改变美国种族主义。伍德斯托克国度很快崩解了，他们和他们的后代很快成了新市场的消费者，购买嬉皮文化与另类文化的商业产品，而不需要有任何意识形态立场。反叛的乌托邦背叛了自己。

首届伍德斯托克最大的特色就是什么都没发生：当时有50万人，而且食物几乎匮乏，但没有发生任何暴力与不幸。当地警长说：“姑且不论他们的服装和想法，他们是我24年警察生涯中遇到的最有礼貌、最体贴和最乖的年轻人。”

伍德斯托克成了摇滚史上的永恒神话。然而，它也体现了摇滚乐与音乐节在青年文化、反

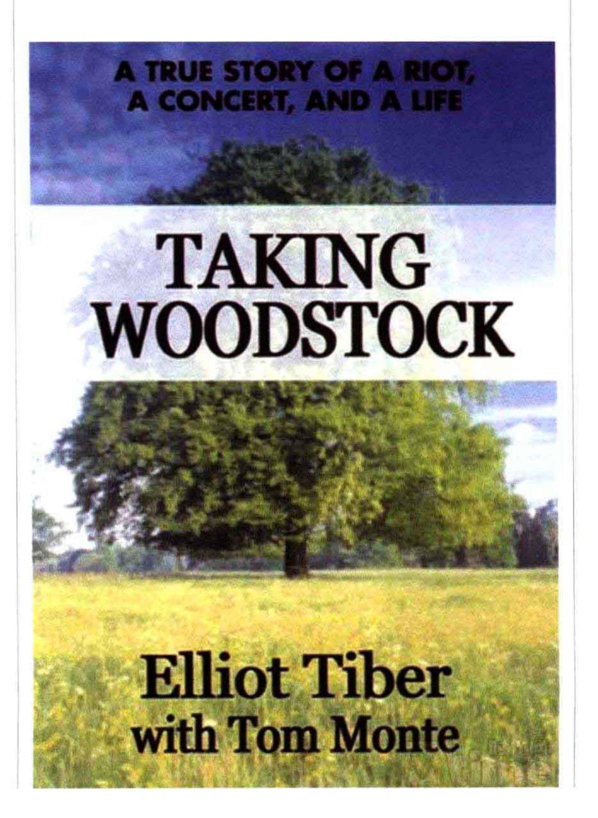
叛、商业与政治之间的多重矛盾。伍德斯托克原本就是一场商业生意。即使后来主办者愿意拆掉围篱，让演唱会变成免费，但那是因为他们已经和华纳公司谈好纪录片电影版权，所以能获得更大收益。

到底嬉皮或摇滚所建构起的反文化和当时的新左翼是否产生有机连结？又是否有改变体制的革命潜能？现场当然有人唱反战歌曲，民歌之后琼•贝兹也唱起工运老歌《乔•希尔》，要把嬉皮文化和工人传统连系起来；活动组织者也宣称他们尊崇自由、反战和民权的理念。

演唱会上有一段象征性的冲突。新左派阿比•霍夫曼希望摇滚青年们可声援因持有大麻而被逮捕的运动分子约翰•辛克莱。因此在谁人乐队表演时，他冲上台去抢麦克风说："你们怎么可以在这边爽，却看着约翰•辛克莱只因为持有一点大麻而被捕。"话没说完，谁人乐队的吉他手皮特•汤森踢他，说："滚开我的舞台。"

这段冲突常常被认为呈现了嬉皮、摇滚和新左派的分裂。然而，即使被赶下来，霍夫曼还是在后来写下《伍德斯托克国度》一书："他们是一群疏离的青年，他们致力于合作而非竞争，他们深信人们应该有除了金钱之外更好的互动工具。" Ⓜ

根据"百度"相关信息辑录



德国“爱的游行”音乐节踩踏事件

 文字整理/ 张延莉

2010年7月24日，德国北威州杜伊斯堡市“爱的游行”(Love Parade)音乐狂欢节发生重大踩踏事故，死亡20人，其中包括1名中国人，受伤人数高达511人。

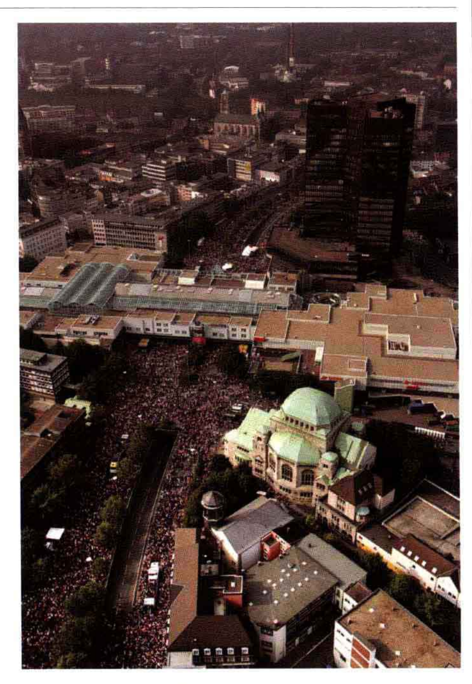
一 踩踏事件始末

据德国N24电视台、《世界报》、《法兰克福汇报》等媒体报道，7月24日，当地时间星期六下午两点，德国北威州杜伊斯堡市一场规模盛大的“爱的游行”音乐狂欢节开始了。来自全德国乃



至全世界的数十万青年人，在该市火车站的货运广场聚集。下午4时至5时之间，在该广场一端仍不断有人流涌入。由于担心局势失控，警方事先将广场用隔离栅栏围起来，希望引导人流从一条隧道中按顺序进入。这条隧道宽约20米，最高处高约4米、长约200米，是通往会场的唯一进出通道。由于当时活动场地趋近饱和，大批想离场的人和想入场的人同时涌入，拥堵在那条隧道中，难以分流。一些人为了绕开隧道，开始攀爬栅栏。当有人从栅栏上不慎掉到人群中并发出求救呼喊后，现场人群开始了大规模恐慌。人们被挤得动弹不得，既不能前进也无法后退。伴随着尖叫声，恐慌不断加剧，越来越多的人倒下，很多年轻人被层层压在下面。下午6时，警方报告有10人死亡，十数人受伤。晚6时30分，该市宣布有45人受伤。许多医务人员来到广场附近抢救伤员。为避免进一步恐慌，"爱的游行"音乐会举办方宣布继续进行。杜伊斯堡市危机处理小组称，希望"音乐节在平静中结束"。据几个目击者描述，当时情况相当诡异——隧道前的空地上，刑侦人员在对尸体进行研究和调查，然而在活动场地上，十几万人仍在兴高采烈地狂欢。晚7时，铁路逐步恢复交通，当局派出120辆大轿车投入疏散人群。

7月25日星期日凌晨3点30分，警方宣布死亡人数增加到19人，受伤人数达到340人。一些踩踏事件目击者向媒体描述了当时的混乱情景。来自新西兰的电子音乐发烧友安内克•凯珀斯告诉法新社记者："有的人在地下通道里丧生，有的人还活着，但失去了意识。我还听到有人哭。"惨剧后，当局为免引起新一轮恐慌，封锁消息并继续"爱的大游行"，数十万乐迷狂欢至深夜，浑然不知身旁曾发生惨剧。有传媒炮轰当局的处理手法。一些身处事发地点外围的乐迷认为，踩踏事件发生后，音乐节庆祝活动不应继续，当局的决定令人气愤。"聚会继续的决定令人发疯"，一名来自汉诺威的31岁乐迷告诉法新社记者，"这不对。""活动最后，组织者竟然说'谢谢伟大的一天'。"一些乐迷认为，活动组织者考虑不



▲ 德国鲁尔区杜伊斯堡市及游行场面

周全，只有一个入口通向主会场是引发踩踏事件的主要原因。"组织工作非常差"，德国警察工会主席赖纳•文特认为，选择杜伊斯堡举办这一盛会是个错误。"我一年前就警告说杜伊斯堡不合适。"文特说，"这个城市太小、太窄。"

该市政府举办记者招待会，否认安全方案失误，称此次伤亡事件是无法预料的突发不幸事件。市长阿道夫•绍尔兰德告诫外界，"不要急于指责责任人"，同时宣布，该市检察院已封存此次活动的计划书等文件，以备调查。据中国驻法兰克福总领馆报告，死者中包括一名中国女性。据德国华人论坛透露，这名死者系中国H公司驻杜塞尔多夫的职员，还有两名H公司的女员工也在此次悲剧中受伤，一人脚部被踩伤，另一人胸部挤压受伤，所幸均无大碍。

7月26日，死亡人数上升至20人，其中7人被查实为外国人，分别来自意大利、荷兰、中国、澳大利亚、西班牙和波黑。受伤人数达到511人。7月26日，杜伊斯堡警方发表声明，在游行期间共逮捕81人，其中14名成年人和一名少年将以人



音乐节现场


NRZ

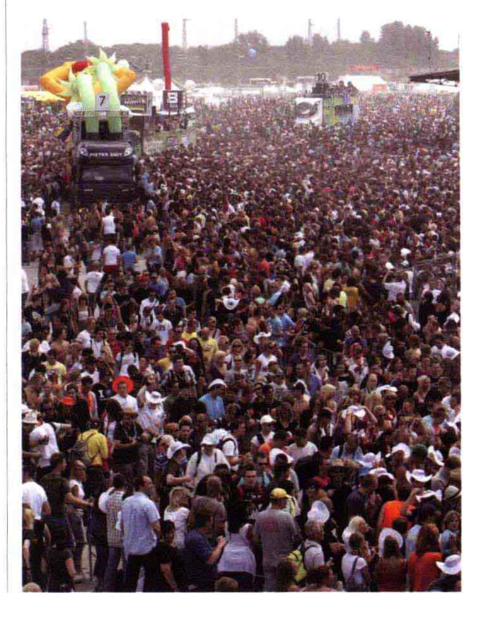
身伤害罪、袭警罪受到起诉。杜伊斯堡所在的北威州内政部当天声明，游行期间使用了4100名警力，是2007年该项活动警力总数的两倍。检方和警方都表示，调查取证工作需要数周甚至更长时间。

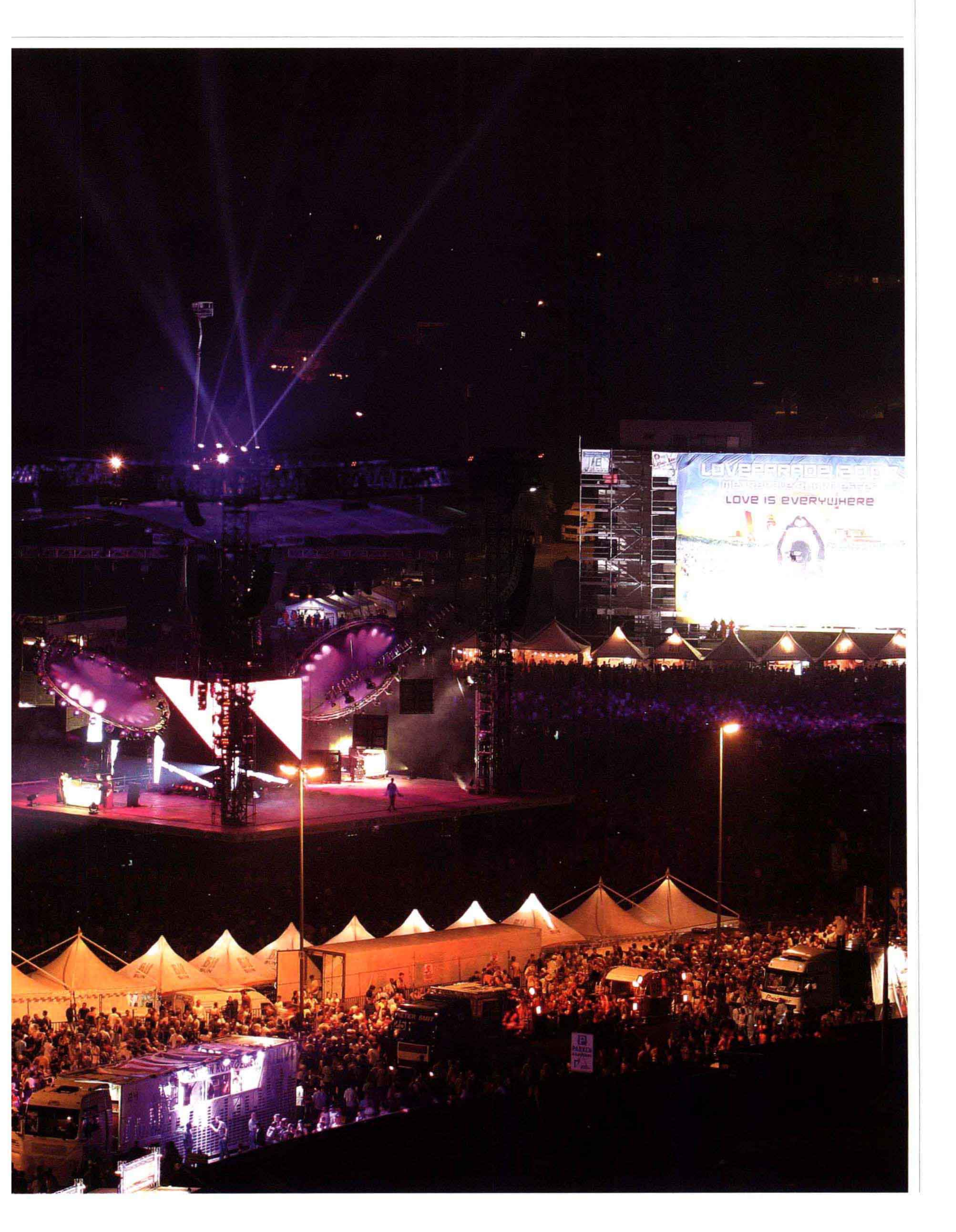
事发当天，一些幸存的乐迷和附近居民来到事发现场，点燃蜡烛，摆上鲜花，悼念遇难者，还有许多写满了悼唁的纸张，其中许多是死伤者亲友的留言。一张摆在蜡烛间的卡片上写着大大的“为什么”，周围堆满了问号和惊叹号，它道出了许多人的心声。

二　踩踏事件原因分析

“爱的游行”德国音乐节创始于1989年，原本一直在德国第一大城市柏林举行，始创者是著名电子音乐人莫特及其女友，初期活动定位是反战、呼吁和平的政治性游行。第一届参加者不过150人。活动一经推出，立即引起年轻族群的欢迎，1999年的规模已达到了150万人。自2001年开始，“爱的游行”不再作为政治性集会申报，逐渐演变成年轻人纵情狂欢的电子音乐节。除2004年、2005年和2009年外，“爱的游行”每年举行，迄今参加人数已超过1200万人。“爱的游

▼ 游行队伍




LOVE IS EVERYWHERE

德国“爱的游行”音乐节踩踏事件

▲ 夜景
▼ 悲剧将要发生



▲ 悲剧将要发生

行”还曾出国前往奥地利维也纳、美国旧金山、智利圣地亚哥和墨西哥城等地进行。由于该活动受到经济情况及显现出的日益严重的毒品和性问题，柏林市政府自2007年开始，拒绝向主办方发放许可，主办单位不得不转移至人口密集的鲁尔工业区。

通过整合各媒体报道，造成此次严重踩踏事故发生的原因，主要有如下四个方面：

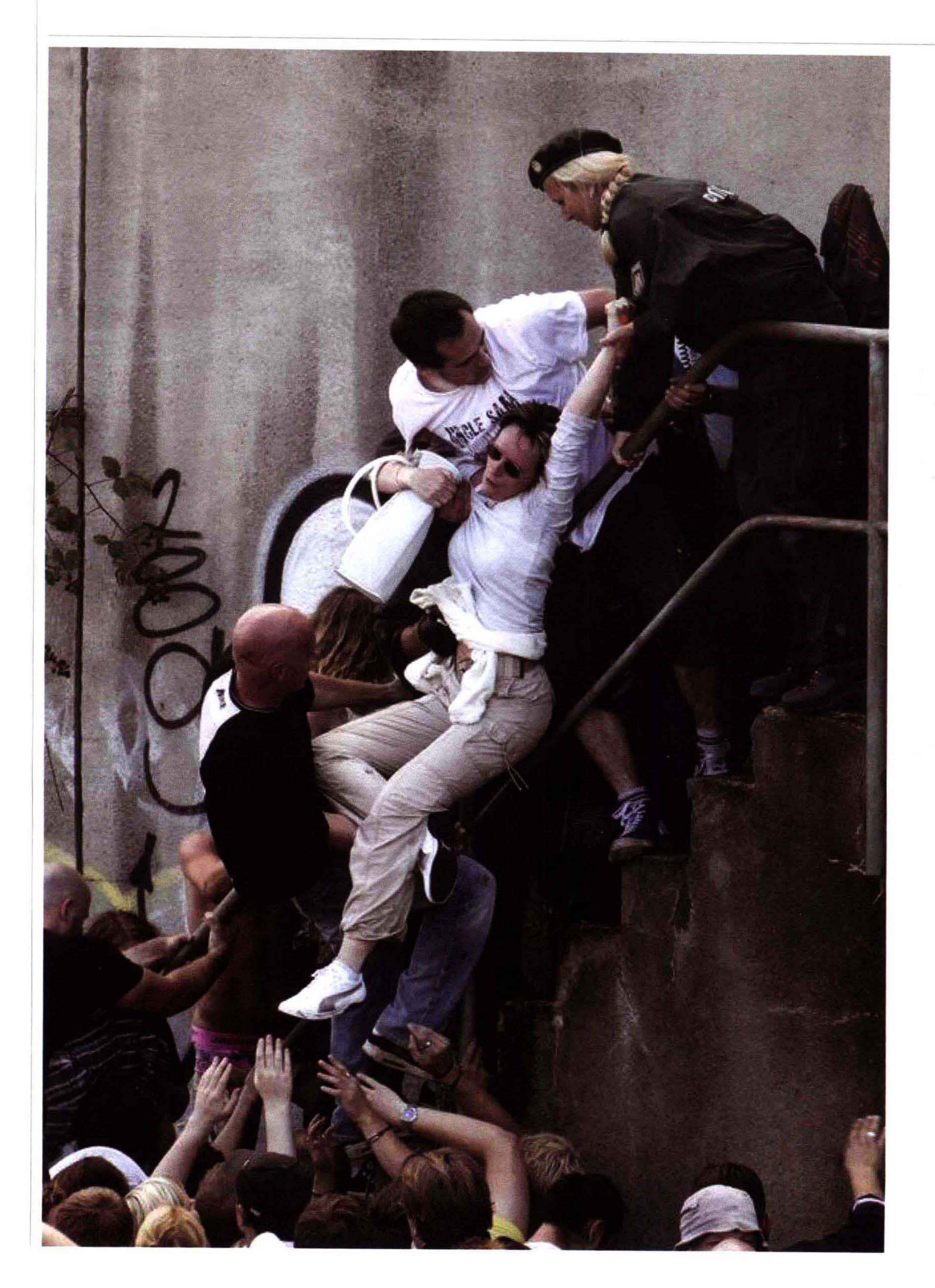
第一，场地“超载”。

柏林市人口接近350万，面积891平方公里。以往“爱的游行”音乐节举办地点为勃兰登堡门与胜利柱之间的“6月17日大街”。这条大街原是当年希特勒阅兵大道的一部分，如今宽达双向8车道。大街在勃兰登堡门一侧有5个“门洞”和左右两条分叉马路，胜利柱一侧有5条放射性马路，长达两公里的大街两旁则是占地数百公顷的Tiergarten(当年皇家打猎场)，随时可以疏散百万人群。而区区杜伊斯堡市，人口不过50万，全市地铁和有轨电车只有65辆，公交车148辆，日载客量不足16万，如何能承担140万人的交通流量？杜伊斯堡为何“打肿脸充胖子”，硬要把这场活动办下来？中国国际广播电台新闻评论员于永靖认为，杜伊斯堡本是德国钢铁心脏，但20世纪80年代，很多工厂都陆续关闭了。市政府希望将旅游产业作为发展支柱，将一些废旧工厂变成了主题乐园。2009年，杜伊斯堡还举行了鲁尔区文化节。不曾想，本该为杜伊斯堡带来丰厚知名度的“爱的游行”音乐节，却使该市在转型路上翻了车。

第二，出口狭窄，逃生无门。

原本仅能容纳25万人的会场却挤进140万人流，如此多人进场，唯一的入口只是一条200米长20米宽的隧道。人群滞留在隧道中，有人爬上墙或紧急扶梯但跌下来，被指是触发人群惊恐、互相践踏的主因。人踩人发生后，很多人仍困在隧道难以脱身，阻碍救援人员进去救人。

德国“爱的游行”音乐节踩踏事件





▲ 踩踏发生现场

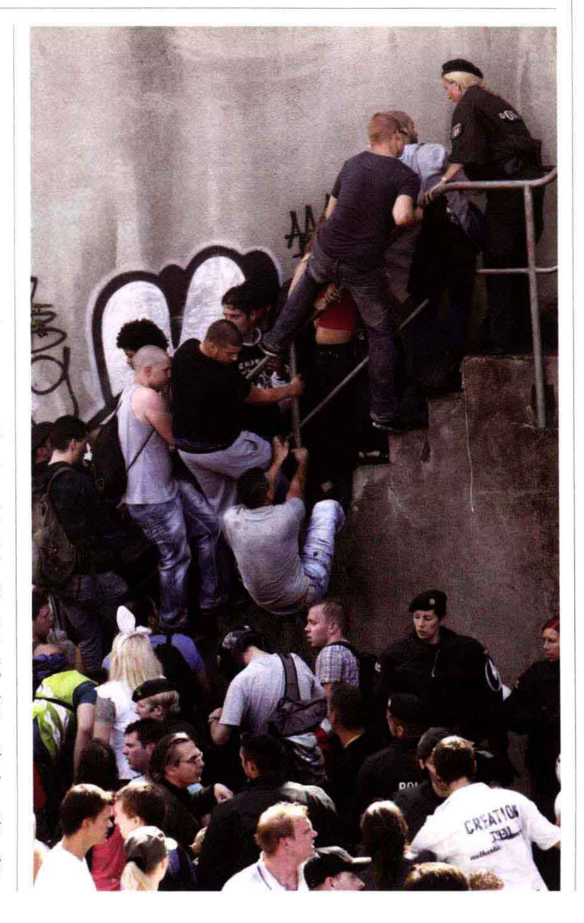
第三，现场参与者吸毒饮酒。

乐迷帕特里克•京特说，“除了酒，没有其他东西能喝。尽管人满为患，他们还是让人继续涌入。”不少观众受毒品或酒精影响，精神亢奋，意外时晕倒不省人事，更添混乱。

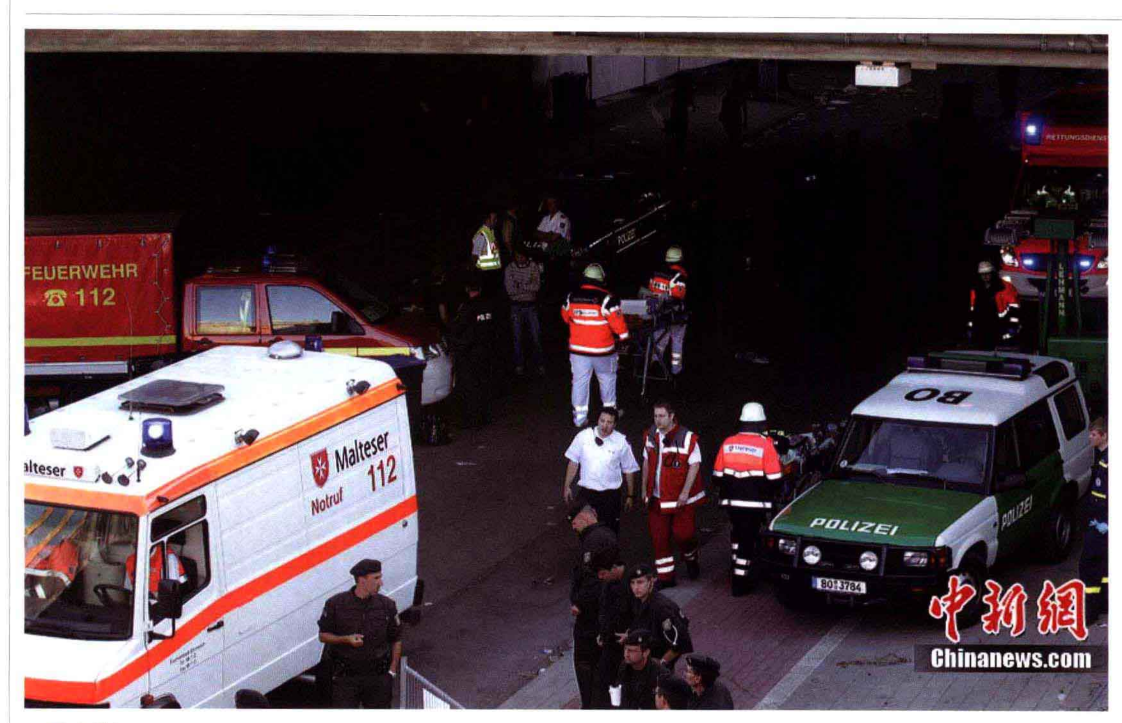
第四，警方办事不力。

有人质疑警方在意外发生前，早已料到会出现过度拥挤的现象，但未能及时在隧道前截断人流，意外发生后亦未实时中断音乐会，导致更多人员伤亡。

事件发生后，德国总理默克尔称，许多年轻人是带着巨大喜悦来参加这场娱乐活动的，结果却死于非命。未来必须坚决杜绝类似悲剧的发生。事发数天来，杜伊斯堡市政府、警方和“爱的游行”组织者各执一词，互相指责。杜伊斯堡警察工会主席赖内尔•温特指责说，市政府和“爱的游行”组织者应对悲剧负责。他早在一年前就警告过，杜伊斯堡不适合举办此类活动，因为面对如此规模的聚会，这个城市太小、太拥挤。温特认为，问题不在于该广场不够大，而是通往广场的道路过于狭窄，因此警察不应承担责任。据警方内部透露，警方曾对“爱的游行”组织者指



德国“爱的游行”音乐节踩踏事件



▲ ▼ 急救场面



▲ 急救场面

出，此类大规模群众性活动不应设立隔离栅栏。德国波鸿市警察局前局长托马斯•文纳表示，像杜伊斯堡和波鸿这样的小城市，由于铁路运送能力有限，“永远不适合举办‘爱的游行’活动”。去年，该活动原本计划在德国鲁尔区波鸿市举办，但遭到时任局长文纳的坚决反对。没想到，杜伊斯堡却草率地接受了这项活动。备受批评的杜伊斯堡市长阿道夫•绍尔兰德25日到现场参加悼念活动时，遭到在场民众的嘘声和破口大骂，还有人向他投掷垃圾泄愤。北威州州长克拉夫特女士27日表示，尸体解剖结果表明，死亡的20人“无一例外地”是因胸部挤压致死。这一结果推翻了早些时候市长绍尔兰德的说法。绍尔兰德在事故发生后曾说，死者是在地下通道附近的台阶上跌下来摔死的。

三　踩踏事件之后媒体报道及事件反思

踩踏事件发生之后，路透社、新加坡《联合早报》、德国《焦点》杂志、《德国画报》、法新社、新华社、人民日报海外版、凤凰网等世界各国媒体都对这一事件进行了报道，各媒体在报道事件始末及后续发展的同时也有媒体对该事件进行了深入的反思。如《北京晚报》发表了《德国音乐节踩踏会否伤及国内演出》的评论：

德国杜伊斯堡“爱的游行”音乐节的正面含义的数据还不是最优异的。英国格拉斯顿伯里(Glastonbury)音乐节即使在乡间的一个大农场进行，目前音乐节每年招徕观众“只有”14万人，但本地因此取得的收入却达一亿英镑。而眼前，中国的音乐节大多还在花钱造就市场阶段，能收支均衡已算不错。而且在音乐节乃至演唱会现场，安保问题当前最冒尖的并不是“观众太张狂”，而是观众参加度、消耗殷勤还不够撑持起这个市场的真实生意良性循环。

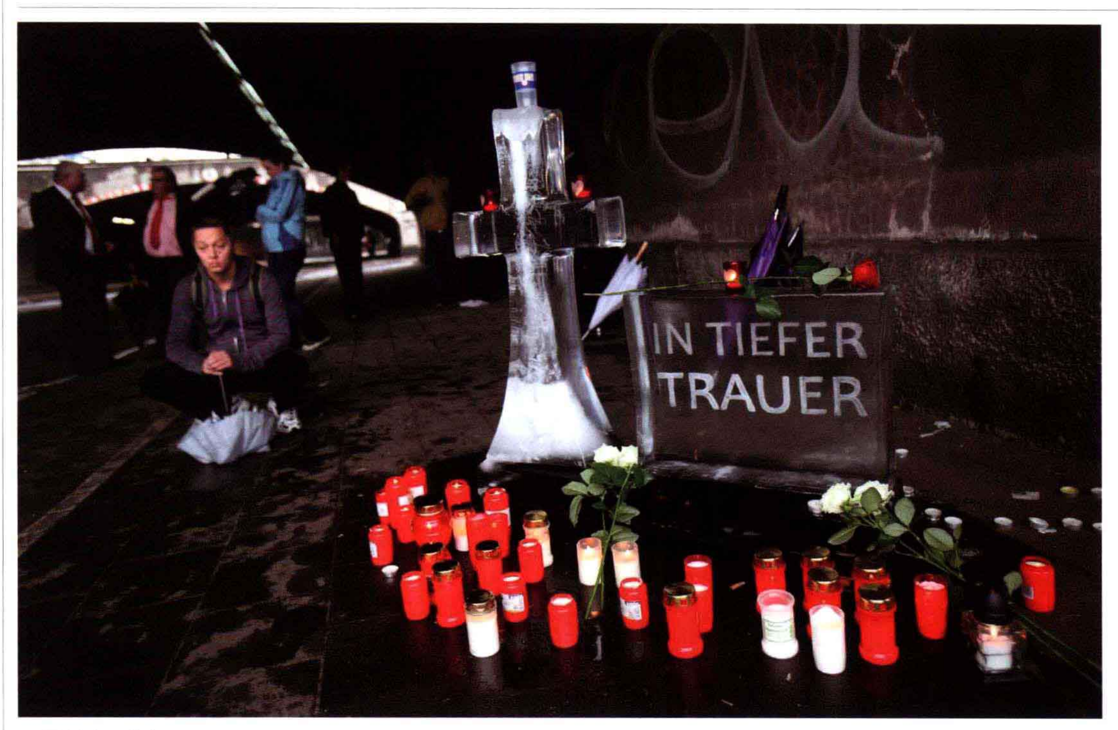
是否会波及中国音乐节产业，眼前还不好推断。据调查，从5月至10月，举国有近30个面向各地观众开放的准确含义上的户外巨型音乐节项目，而各地以“音乐节”名义举行的活动预计年内将达50个。到10月初，北京就将最少举行13个巨型户外音乐节。北京地区此前只有“迷笛”和



悼念死难者



德国“爱的游行”音乐节踩踏事件

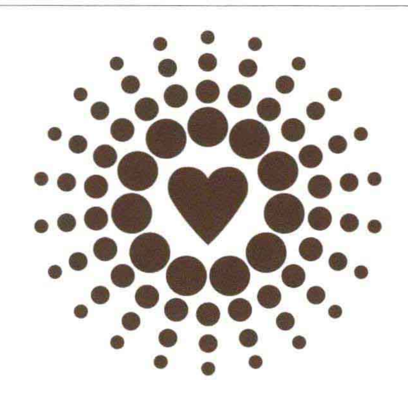


▲▼ 悼念死难者

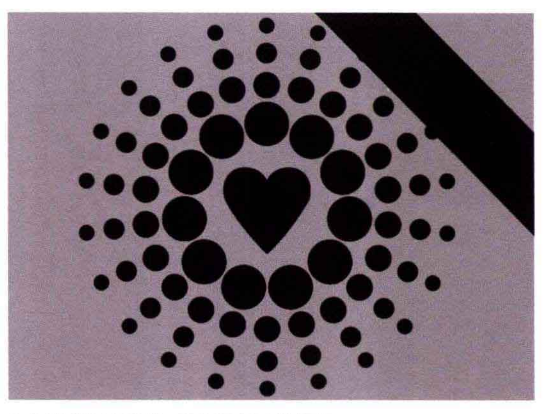

erst... Euer Tod hat die
Verantwortlichen angemessen
handeln lassen.

▲ ▼ 悼念死难者

德国“爱的游行”音乐节踩踏事件



▲ 活动的标志Love-parade Logo



▲ 网友们纪念死者，改编了活动的标志

“摩登天宇”两个音乐节，但今年已确定的8个音乐节已经或即将进行。从现场安全的角度，我们一定吸取德国踩踏事件的教训，在人流分散、应急计划等方面投入更多精力。但客观来说，我们在安全根基上也要慎防因为德国的踩踏意外给腹地音乐节市场带来过头负面的压力。

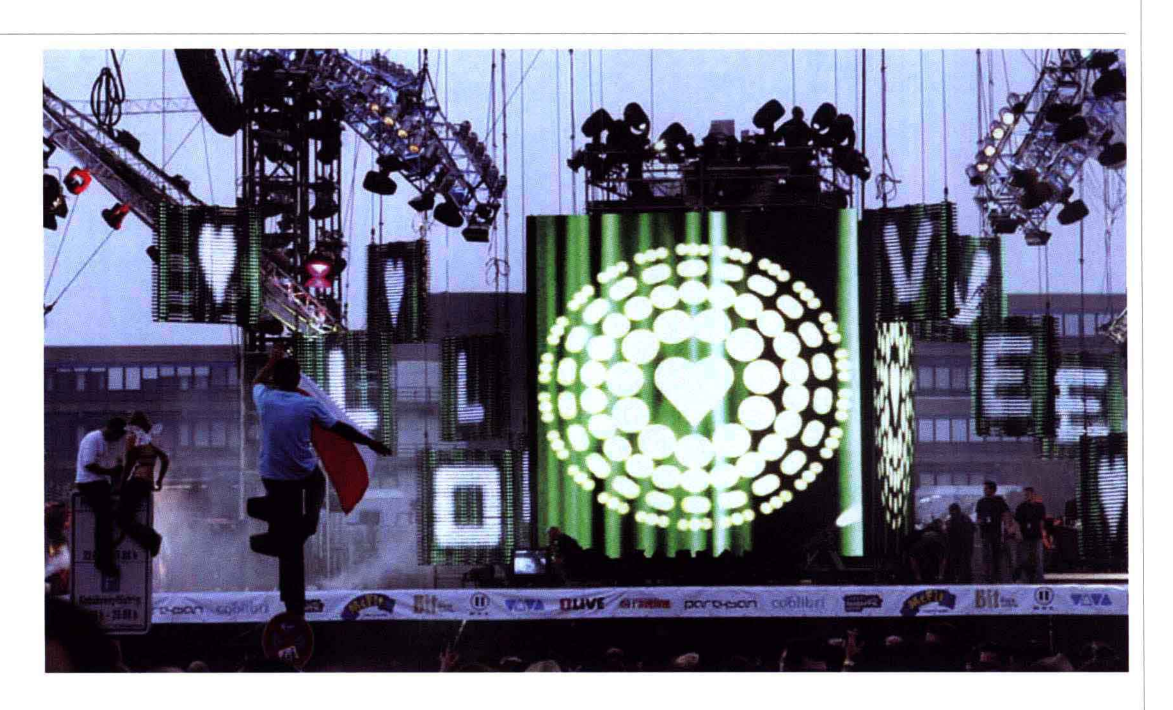
有数据称，北京市今年上半年举行音乐演唱会共计51场，平均每周两场，同比增长24%，但整体来看，有60%的项目以赔本落幕，20%的项目收支打平手，只有20%的项目能够盈利。另据福布斯排行榜显示，今年全球演唱会收入都呈下降趋向。由于演唱会已成歌手最首要的收入来源，因而2011年可能都无望出现收入过亿的歌手。

“爱的游行”音乐狂欢节于1989年首次在德国柏林进行，而后成为该国每年一度的文化盛事。这项运动的本意是在向人们展现和平，后演化成巨型街头电子音乐狂欢节，每年都招徕大量游客前来。2007年时，活动转移到德国西部工业城市进行。本地人士表示，狂欢活动带来了噪音和草芥污染，给本地居民带来了不便。但因为这项活动每年都能为周边带来一亿美元以上的收入，还包括即便花钱也买不到的“国际宣传效果”，因而不曾有人去叫停。甚至，当踩踏意外发生后，本地政府和主持方也不曾禁止演出。官方对此的解释是避免引起更严重的事故。

横向对照，德中两国环境不同，音乐节的情形也不同。据调查，德国一年有三百余个音乐节，其中有的已有几十年历史。由于音乐的推广，国外一个普通城市甚至小镇举行音乐节，都会招徕本地及周边居民的参与。因而，在许多国内民众看来，杜伊斯堡这一人口只有54万左右的城市竟然能引来140万观众，是很不可思议的事情。比较刚落幕的“生机岛音乐节”，苏州官方宣告观众人数达到10万，相对人口826万人的苏州市来说，这也只能算是一个“小运动”。

从该报道的字里行间更多的透露出的不是对于踩踏事件的担心，倒是感叹中国音乐节难以达到如此规模，观众的参与度远不及欧洲观众，以及担心德国音乐节踩踏事件会对中国的音乐节产生负面影响。“爱的游行”音乐节因为此次踩踏事件被永久停办，原本以反战为主题呼吁和平的仁爱之行却以一个悲剧的背影淡出人们的视线，大型活动引发的踩踏悲剧已经不是第一次触及世人的灵魂，希望这样的悲剧不再重演。Ⓜ

本文根据“新华网”、“中新网”等资料及图片编辑整理



爱的大游行介绍

1989年由德国柏林数位DJ发起，最初参加人数只有150人，而巡游车也只有1部。但这个小众活动慢慢演变为以强劲的电子音乐，带出国际间要互相忍耐、尊重、谅解等互爱信息。所以，“爱的大游行”不分国籍、不分年龄，永远不会排斥任何人。积极向上、和平共处，带着这样的理念，这个活动发展成为电子音乐界的国际盛事。

标榜为全球最大电音舞会的“爱的大游行”，是每年在德国举行的电子音乐节与游行，最早是1989年于柏林举行，形式是和平游行，四个月后柏林围墙倒塌，其后逐渐演变成今天的大型露天音乐节，以音乐和舞蹈宣示爱与和平的主题。

1989到2006年间，音乐节在柏林举行，每年吸引100至150万人参加，2007年游行改到鲁尔区不同的城市举行。去年原本要在波鸿（Bochum）举行，后来因故取消。2010年选择在杜伊斯堡举行，吸引人潮估多达140万，不料却发生践踏惨剧。音乐节主要以电子舞蹈音乐为主，包括Trance、House与Techno等，约莫从午后开始，有时直舞到深夜。游行有花车，服装艳丽、活力充沛的舞者，袒胸露乳的妇女，穿着亮片短裤的同性恋者。“爱的大游行”比多数的音乐会都更加拥挤与喧嚣，现场播放音乐的卡车都装有水冷式音响系统，可以产生极吵的声音。

2010年“爱的大游行”的主题是“爱的艺术”。无论爱还是艺术，根本的依托是生命。杜伊斯堡事故提醒人们，防范悲剧事故的再度发生，要不断探索、升华，使爱和艺术成为可能的“艺术”。Ⓜ

（根据百度相关资料编辑整理
http://baike.baidu.com/view/1090549.htm）

2010-列农遇刺三十年纪念



文字整理/ 张延莉

John Lennon（约翰·列侬，1940-1980）是一名摇滚音乐家、歌手、作曲家、演员、和平主义者。他作为披头士乐队(The Beatles)的创始人之一而享誉世界。

一　列侬生平

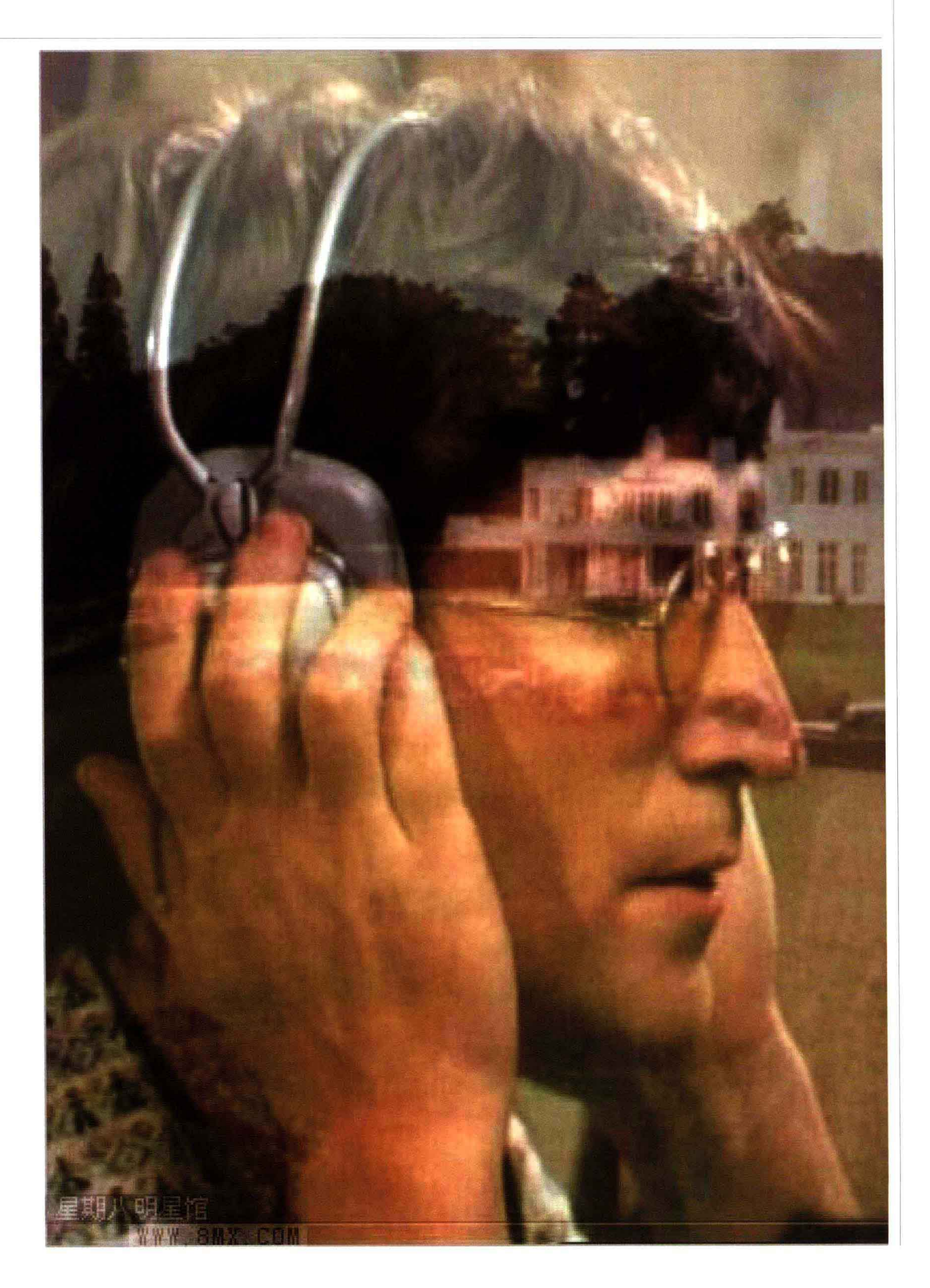
1940年10月9日，约翰•列侬生于利物浦的一个破碎家庭，由姨妈养大，早年就读于利物浦艺术学院，18岁时，母亲死于车祸。

1956年结识了14岁的保罗•麦卡特尼(Paul McCartney)。

1958年，保罗的好友，16岁的乔治•哈里森(George Harlison)加入乐队。经历了人员的变更和在德国的演出，披头士乐队基本成型。

1962年5月正式与伦敦EMI旗下的一家小公司Parlophone签下录音合同。同年9月11日，首张单曲《Love Me Do》(爱我吧)问世。《请让我快乐》大获全胜，自此，开始了以披头士为主角的摇滚乐“不列颠入侵”，大举进军美国市场，唱片倾销一空。

1964年年底，披头士有30首歌曲列入该年“佳曲100首”行列，他们的三张专辑垄断专辑排行榜之首达30周之久。此后的五年中，《Yellow Submarine》(黄色潜水艇)、《The


星期八明星馆
WWW.8MX.COM





▲ 与洋子和孩子（上） 与大野洋子合作（下）

White Album》(白色专辑)、《Magical Mystery Tour》(神秘之旅)、《Sgt. Pepper′s Lonely Hearts Club Band》(佩珀军士孤独之心俱乐部乐队)、《Revolver》(左轮手枪)等专辑都成为乐坛经典。

1968年约翰和辛西娅的婚姻破裂，随后遇见了纽约先锋艺术家大野洋子(Yoko Ono)。

1969年约翰•列侬和大野洋子在直布罗陀结婚。

1970年，专辑《Abbey Road》(修道院之路)的发行引起乐队成员的分歧，约翰和保罗纷纷指责对方的妻子过分介入乐队的事务，从而引发口角乃至起诉，披头士终于在1970年解散。

1975年10月9日，儿子肖恩•列侬出生，为了避免他的童年在肖恩身上再次重演，列侬把所有的精力投入到了家庭。

1977年，他和洋子在东京正式宣布自己暂停音乐事业，“这并不是什么艰难的决定，我们认为目前没有什么可以比得上照顾肖恩更重要的了，直到我们什么时候能抽出时间搞些创作，我们就再次回来。”在这段“退休”期间，列侬创作了不少画作。

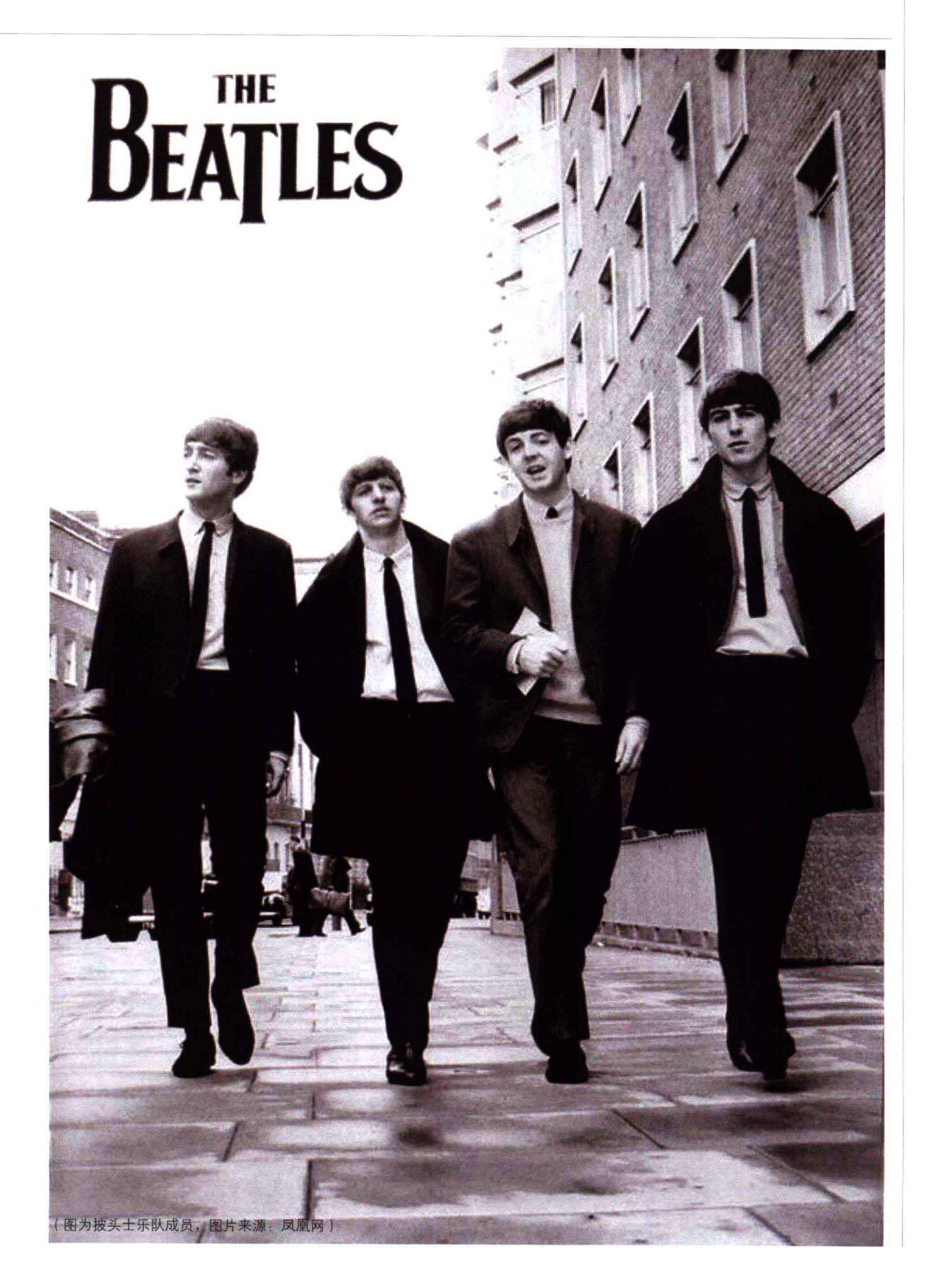
1980年12月8日晚，约翰在为洋子的歌曲《如履薄冰》配完吉他曲的回家路上，被一名疯狂的持枪者枪杀于自己位于曼哈顿的公寓门口。

二　披头士的癫狂时代

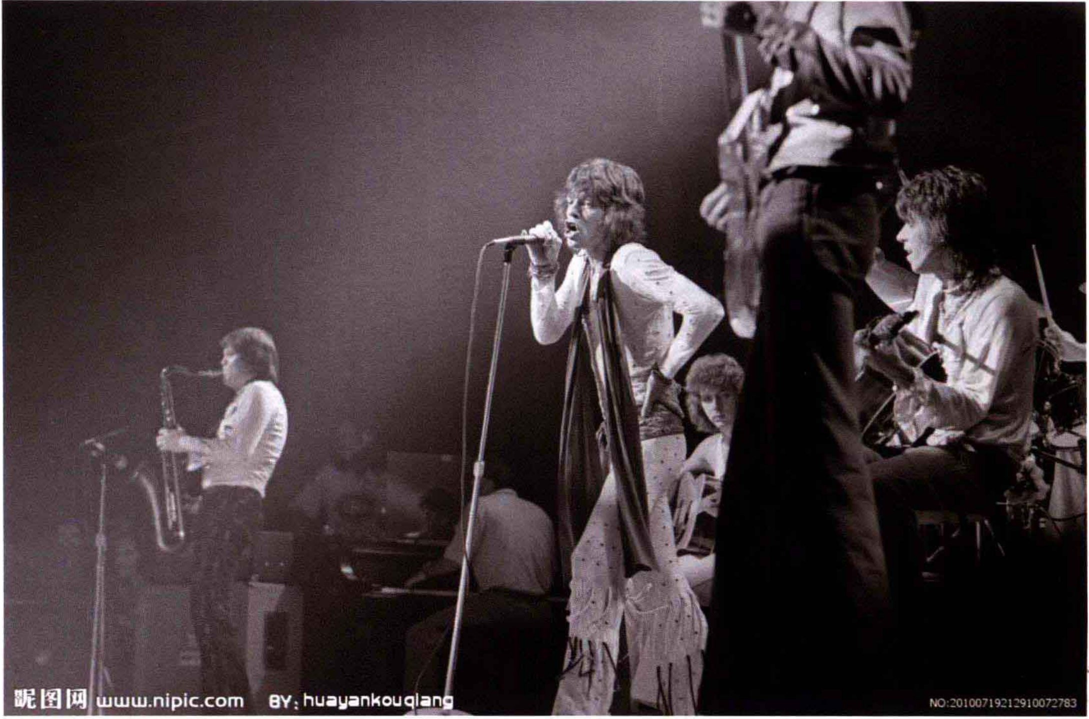
1957年3月，列侬还没满17岁的时候，组建了一支叫“the Quarrymen”的乐队，最早的时候乐队风格只是英国噪音爵士，只有一首歌《Spirited Set of Songs》夹杂有很多摇滚乐的成分。后来在演出中，列侬第一次遇到了披头士的另一位首脑人物保罗•麦卡特尼，当时是7月6日，第一次看到列侬的表演，保罗就提出了加入乐队。18岁那年，列侬写出的第一首歌《Hello Little Girl》。

1960年初，乐队成员相继固定，贝斯手是列侬利物浦艺术学校的朋友斯图亚特，乔治担任主音吉他，并把乐队命名为the Beatles，这也是披头士在历史上的第一次出现。同年的8月份，乐队在德国汉堡居住了48天后，在临走前突然邀请皮特•贝斯特担任乐队鼓手。1962年，Brian Epstein开始接手乐队管理，但其实在此之前并没有乐队经纪人的经验，列侬对Brian Epstein也是持对抗态度的。贝司手Stuart Sutcliffe，决定留在汉堡继续生活，麦卡特尼不得不接替贝司的位置，鼓手也换成了Ringo Starr，至此披头士的四人经典阵容得以确立。

1962年10月，乐队的首支单曲《Love Me Do》就拿到了英国榜的第17名，1963年2月11日，首张专辑《Please Please Me》在列侬遇到重感冒只用了匆匆十个小时录音的情况下却异常成

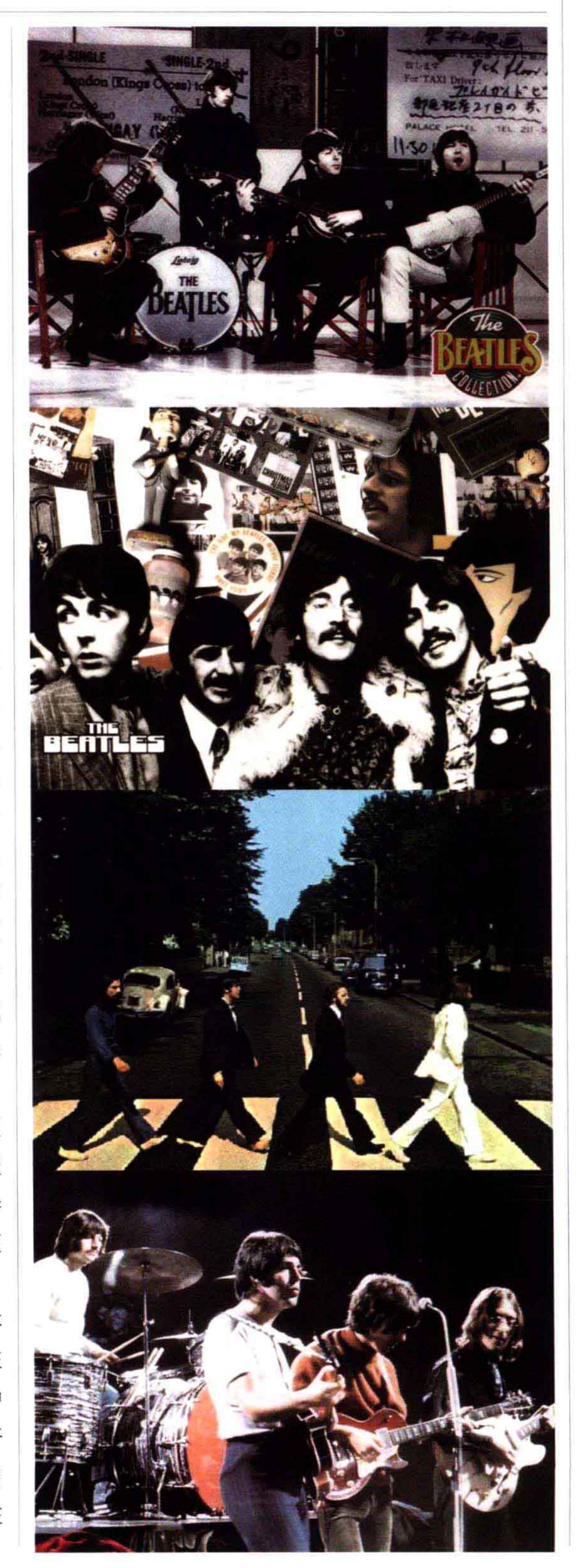


（图为披头士乐队成员，图片来源：凤凰网）


昵图网 www.nipic.com BY: huayankouqiang
NO:20100719212910072783

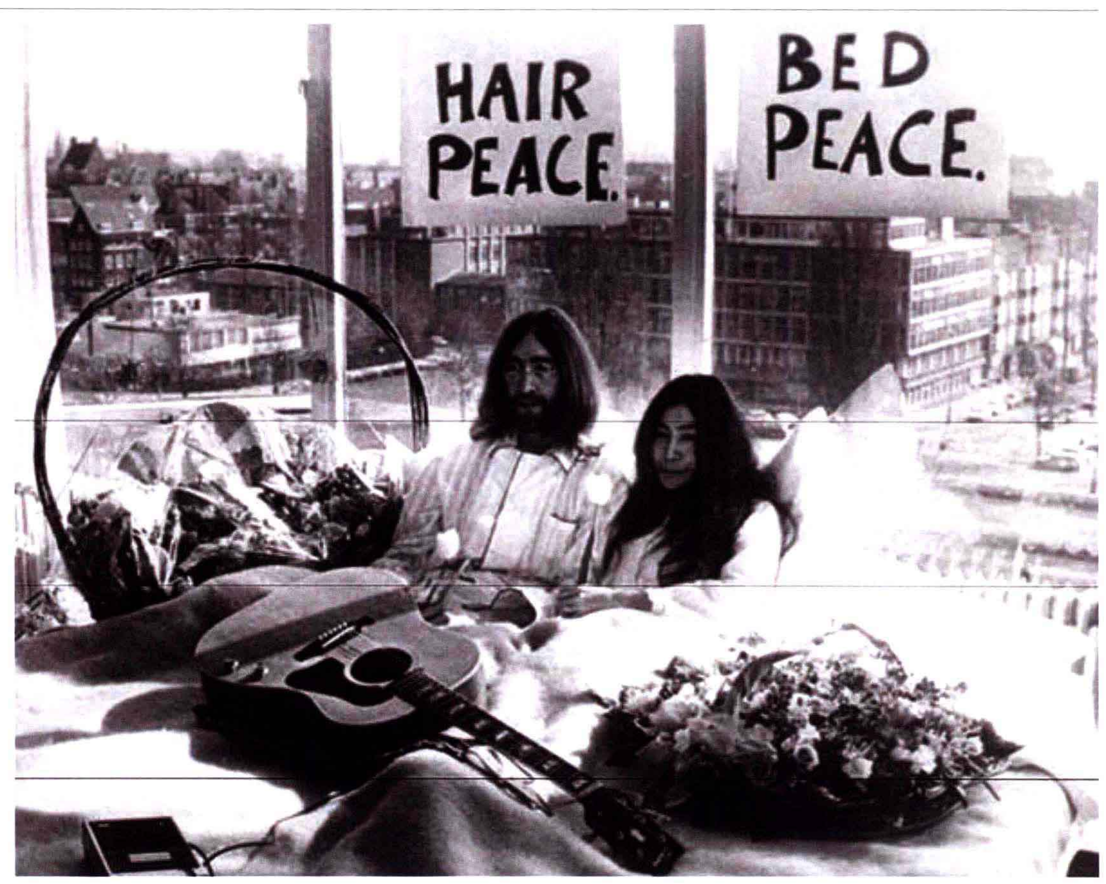
功。在列侬逝世后的1987年，保罗•麦卡特尼在一个采访中提到，当时他们都已经看出并认定列侬在乐队中的领导力和魅力：“他思维非常敏捷，又很聪明。”1963年，乐队一出道在英国大获成功，英国皇室都出席了披头士在皇家综合剧院的演出，那一场演出列侬有一句很经典的话“下一首歌，是为那些只买得起廉价票的歌迷们唱的，请大家鼓掌，其余的人们请甩动你们身上的珠宝首饰。”并且在1964年掀起了英国披头士风潮，随后乐队2月份历史性地首次亮相美国，同样大获成功。在此后的两年内，乐队拍摄了大量的纪录片和不停地巡演，在巡演期间，列侬的儿子朱利安出世，并且列侬在途中完成了自己的两部书《In His Own Write》和《A Spaniard in the Works》。1965年，乐队在英女王生日当天被大英帝国授予功勋成员。

虽然乐队取得了成功，但是随之而来的问题却困扰着列侬。他发现唱歌的时候由于歌迷疯狂的叫喊，令他根本无法听见音乐，他在潜意识里已经有了寻求改变的想法，那首歌《Help》就是在这样的情况下写出的。1966年，乐队的最后一次商业演出后，列侬感到迷惘惶恐，并被媒体认为是即将离队。自从上次使用LSD后，列侬开始不断的采用LSD麻醉自己，1966年是他用药最为剧烈的一年。LSD几乎贯穿了这一整年。1967年的专辑《Strawberry Fields Forever》被美国时代周刊称为“惊奇的发现”，而乐队的标志性专辑《Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band》，其中的歌曲与早期他和保罗合作的歌曲形成了巨大的反差。同年8月，列侬认识了印度超在禅定派大师Maharishi Mahesh Yogi，那时乐队每周都参加大师在威尔士的禅会，他们的经纪人Esptein正是在禅会上身亡的，列侬回忆当时的情况时说，我们不知道我们除了搞音乐还能干嘛。乐队集体陷入迷惘，乐队后来还跟着大师去了印度，并在那里写成了《The Beatles》和《Abbey Road》中的大量作品。在保罗•麦卡特尼的组织下，乐队开始了第一次“后Esptein时代”经历，他们自写自拍了一部叫做《迷幻之旅》的自传性电影，并在



2010-列农遇刺三十年纪念





▲ 1969年3月蜜月中的列侬和洋子在荷兰阿姆斯特丹的希尔顿酒店举行了著名的“床上和平行动”，旨在呼吁世界和平、反对越南战争

12月做了发行，一同发行的还有电影原声。经纪人去世后，乐队参与了更多商业活动，并在1968年成立了多媒体公司苹果集团， 这一年列侬还参与了滚石乐队的纪录片《滚石与摇滚马戏团》，但这部片子在1996年才得以面世。第二年的3月20日，列侬与第二任妻子大野洋子结婚，在婚后的两年里，列侬没有与披头士的其他成员合作，而是集中精力和大野洋子录制了三张实验唱片，分别是《Unfinished Music No.1: Two Virgins》《Unfinished Music No.2: Life With the Lions》和《Wedding Album》。

三　积极的社会政治活动家

直到1966年，列侬在政治上的名声才显现出来，当时，列侬发表了著名言论“甲壳虫乐队比耶稣•基督大”，这番话激怒了美国最南部五个州忠诚的基督教徒，他们焚毁了该乐队的专辑。这是甲壳虫乐队的处境。然而，他的忠实歌迷还是接受了列侬勉强的道歉，继续支持他，不管他的“见识”、爱挖苦人的评论和备受争议的性格。1967年，列侬拍摄了一部反战的黑色戏剧《我如何赢得战争》，这是一部非披头士集体出现的电影。1969年，他和新婚妻子大野洋子在蒙特利尔(Montréal)的伊丽莎白女王酒店突发灵感，创作了一首颂歌《Give Peace A Chance》，这是一首抗议越南战争的反战歌曲。列侬随后将自己在乐队鼎盛时期曾荣获的英帝国勋章(MBE)退了回去，对英国干涉尼日利亚比夫拉战事和其在越战中对

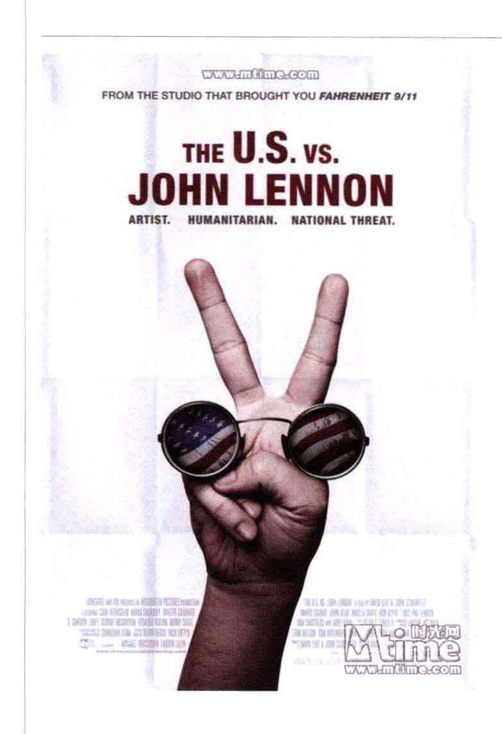

EAMONN
PEACE
BAGISM

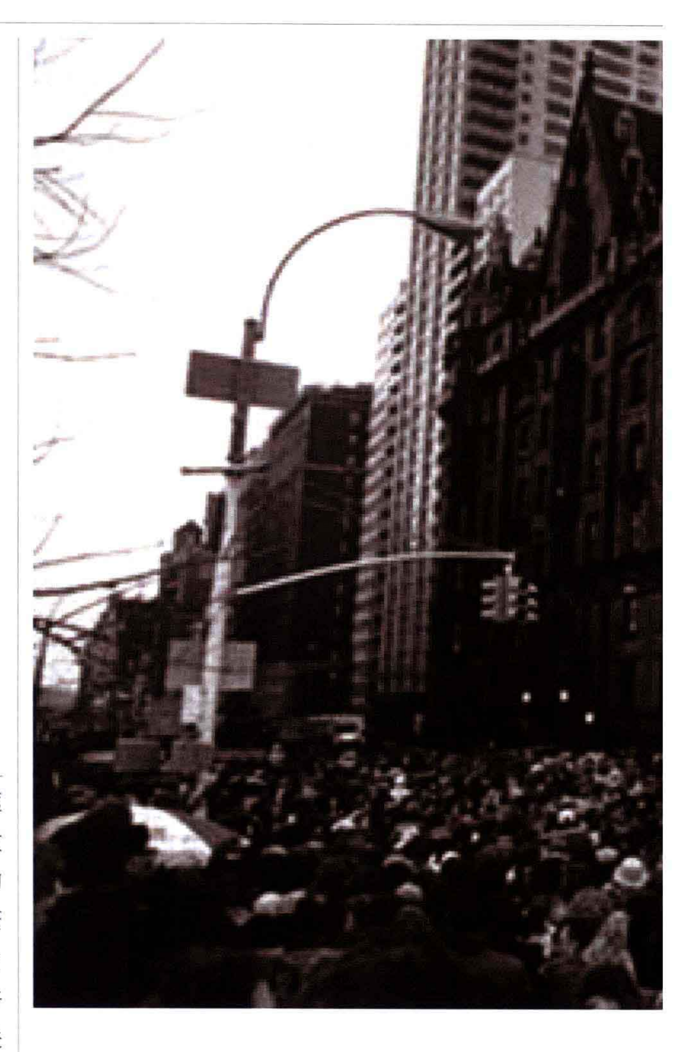


美国的援助表示抗议，他还在12个城市散发了写有反战标语“结束战争！”的广告。

终于，在厌倦了和成员的针锋相对后，1969年9月，列侬决定离开乐队，1970年乐队解散，列侬很快就发表了自己的个人专辑《John Lennon/Plastic Ono Band》，并获得了很高的评价，其中的单曲《母亲》被认为是列侬儿童遭遇的反映。单曲《工人阶级英雄》(Working Class Heros)则是一首反资产阶级的激烈作品。而在接受巴基斯坦裔英国人塔克•阿里的采访中，对方的革命观点激发了列侬的灵感，并创作了歌曲《Power to the People》，并因此成为了日后阿里的政治抗议的直接参与者，他和洋子还创作了单曲《God Save Us/Do the Oz》表示对运动的支持，甚至走上街头领导游行。这一时期的列侬在文化参与上表现出了非常高的积极性，并开始有意识地参与保护人权、和平抗议以及关爱工人阶级的社会活动。

1971年，列侬的专辑《想象》，同名主打歌被当作是一首反战作品被广泛传播，而另一首歌曲《你如何睡得安稳》则被看作是对昔日好友保罗•麦卡特尼专辑《RAM》的反击，这也在后来得到了麦卡特尼的证实，虽然列侬曾多次试图通过媒体弱化这种二人对立，但收效甚微。同年，列侬和洋子移居纽约，并在12月的时候发行单曲《圣诞快乐（战争结束）》，为了推广这首歌曲，夫妻二人向《公告牌》自掏腰包在全世界的十二座城市播放打榜，并宣扬“战争结束——只要你愿意”的理念，到1972年，列侬鼓励年青人踊跃参与选举投票，在美国青年一代中掀起了反对理查德•尼克松的风潮。这不是个好主意。尼克松政府从一位不太可靠的消息人士那儿发现了列侬的计划：斯特罗姆•瑟蒙德(Strom Thurmond)在1972年2月的备忘录中建议“驱逐(列侬)将是一种





战略对策”。第二个月，美国移民局开始办理驱逐列侬的手续，提出的理由是列侬1968年在伦敦藏有大麻的不法犯罪行为使得他得到进入美国的许可是不合法的。在接下来的两年里，列侬频繁出现在驱逐一案的听证会上，不断收到限60天内离境的命令，他的律师又设法不断获得了延期许可。在此期间，美国联邦调查局正忙于汇编有关他的调查资料，资料页数比圣经还要多。

列侬的美国永久居住权直到1976年才得到恢复。再次回到伦敦，夫妻二人又录制了一张专辑，很多歌曲的主题都是关于维护女性权利、人类关系、关爱和平以及列侬获取绿卡的经历等等，但是这张专辑没有得到大众的接受，因为有一首歌名叫《Woman is the Nigger of the World》（女人是世界上的黑鬼），在美国几乎所有的电台都拒绝播放这张专辑，他们认为列侬和y洋子是在污蔑女性和黑人，但是这正是列侬夫妻二人寻求妇女解放的方式，他们试图为女性赢得尊重。1972年在麦迪逊公园举行的慈善演唱会，是列侬的最后一场个人演唱会。

四　列侬之死

1980年12月8日，马克•大卫•查普曼把四枚子弹射入摇滚之父约翰•列侬的后背，也把自己的名字射入了“历史”。“我想变得重要，我要有所作为，过去我什么都不是……”在决定谋杀列侬前，他如是对自己说。更令他鼓舞的是，“我感到我可以从杀死约翰•列侬中找到自我。”1980年12月6日，25岁的查普曼来到纽约。两天后，他带着一本新买的《麦田里的守望者》找到“达科塔”公寓等待列侬。他在书上写道，“这是我的声明。”列侬彬彬有礼地为这位矮矮胖



▲ 得知列侬遇刺身亡的噩耗后，成群的歌迷自发聚集在其位于纽约的寓所达科塔大厦外。当时，大厦特别降半旗以致默哀。

胖、深色头发、貌不惊人的崇拜者在照片上签了名。然而，查普曼并没有离开，而是等待着列侬和妻子大野洋子归来。查普曼后来在回忆杀死列侬的欲望时说："它就像一列失控的火车，无法停止。"深夜10时50分刚过，列侬夫妇走下豪华轿车，向公寓走去。查普曼把子弹上膛，向40岁的列侬启枪。之后，他一言不发，往地上一坐，打开《麦田里的守望者》。约翰•列侬——一位用歌曲影响了无数人的伟大歌者，死在去往医院的途中，这是全世界的巨大缺憾。列侬之死也标志着1970年代的结束。

列侬是一个备受关注的左倾音乐家，在20世纪70年代早期，他和一些左翼分子还有反战组织有联系。他不是一个革命者。他只是一个对世界秩序造成威胁的人，因为他敢于想象一个和平的世界。所以这是一个有关艺术的力量和功效的故事。美国联邦调查局是如此担心列侬的秘密，以致他们对列侬的行为严加监视，其实他根本没有做什么。

列侬被杀后，历史学家乔恩•威纳尔(Jon Wiener)决定写一本关于他的书，就在做出这个决定的数月后，他于1981年首次要求美国联邦调查局公布秘密调查档案。对一个匿名外国政府秘密为其提供资料，美国联邦调查局没能成功提出支

持的理由，而公布这些档案可能会引发外交、政治或经济上的反美报复。现在他想知道所有这些焦虑到底是因为什么。62岁的威纳尔说："现在公布的这些档案的内容会让美国政府感到局促不安。"他已经写了两本讲述这位前甲壳虫乐队成员的书：《John Lennon in His Time》和《Gimme Some Truth: the John Lennon FBI Files》。威纳尔说："我怀疑托尼•布莱尔政府将会发动一场针对美国的军事抗议，作为对美国泄露这些档案的报复。现在，我们可以看到国家安全部门声称，联邦调查局这25年来所做的事从一开始就是荒谬可笑的。"

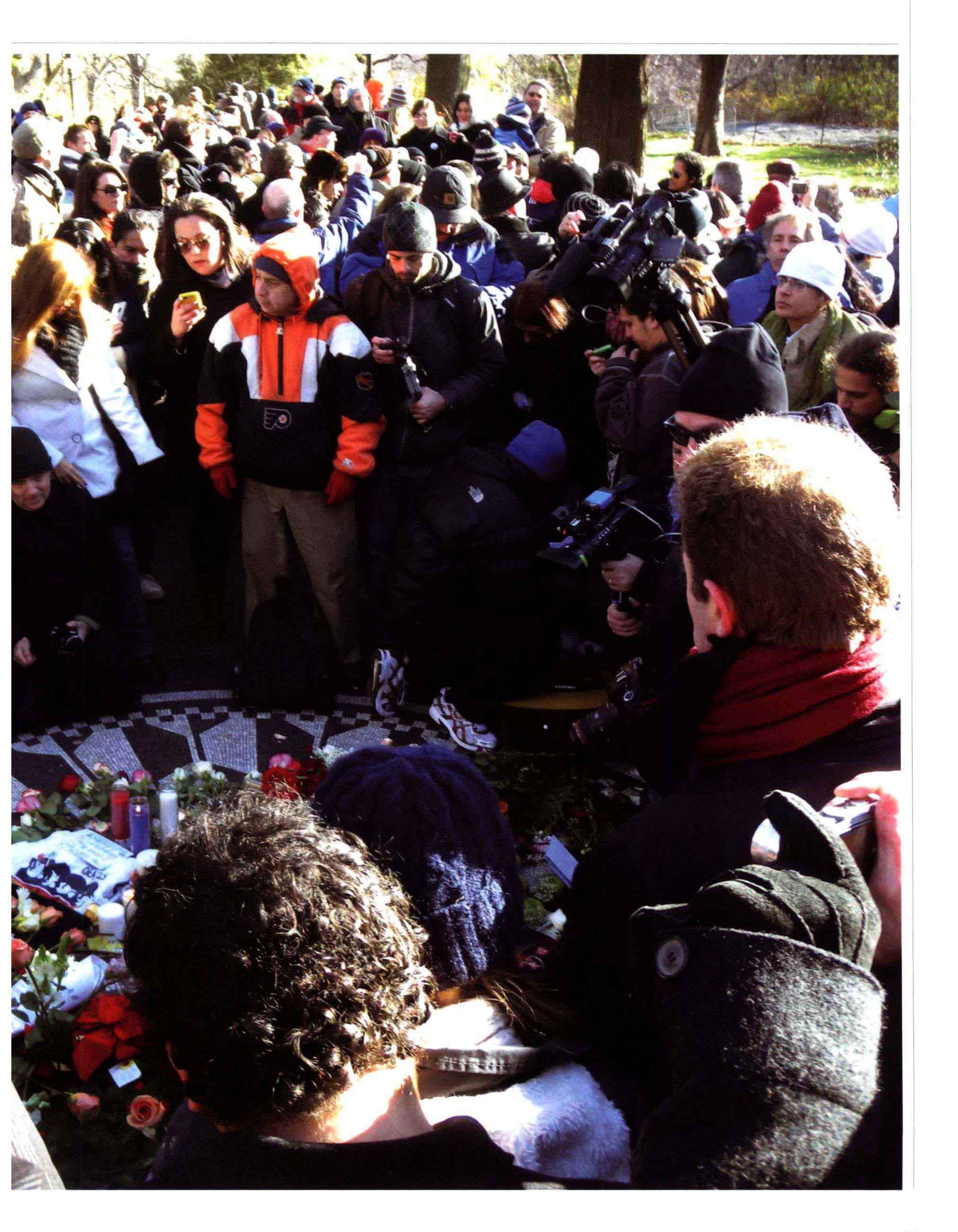
最新公布的这些秘密档案包括一份监视报告，报告中讲述了两位有名的英国左派激进主义分子企图说服列侬给"伦敦的一家左派书店和阅览室"提供经费，但列侬没有给他们钱。另一页档案上则记载了没有任何证据说明列侬为"颠覆破坏意图"提供过资助。在最有趣的备忘录中，联邦调查局局长埃德加•胡佛(Edgar Hoover)曾写信给尼克松政府的陆海空军参谋长保罗•霍尔德曼(H R Haldeman)说："列侬对'在英国的极端左派活动'很感兴趣，是英国有名的托洛茨基共产主义分子的支持者。"

另一份则记述了1971年发表在伦敦一份叫做《红色间谍》的地下报纸对列侬的一次采访。档案中表示："列侬强调他的无产阶级出身和他对英国乃至全世界受压迫人民和处在社会底层人民的同情。"既然冷战已经结束那么长时间了，美国联邦调查局对列侬的关注似乎接近患妄想狂者了：这位革命派音乐家居然不是革命党。尽管列侬仍然是一个在政治和社会上颇具影响力的人物，每一代人似乎都像是第一次重新发现这么个人。直到现在，人们依然对这位被称作"甲壳虫灵魂"的人物饶有兴趣。

在一个不断被战争和贫穷烦扰的世界，列侬的信念是如果人们团结一致，任何事都可以解决……

约翰•列侬也是支持他们自己信仰的一代流行歌星中的最后一位了，一种个人阶级可以尊重和





2010-列农遇刺三十年纪念



▲ ▼ 列侬遇刺30周年“草莓地”纪念仪式



▲ 列依遇刺30周年“草莓地”纪念仪式

相信的反抗。当流行歌星们一个个背叛这种信仰时，列依依然坚持自己的原则。列依在40岁时走到人生的尽头，或许他依然如此清晰，清晰得就像一面镜子折射出20世纪60年代的理想主义。也许不是。或许我们记住他是因为他的感召力是永恒的。即使在现在，和平也是有可能的。想象一下。

五　2010-纪念列依逝世30年

2010年10月9日是约翰•列依诞辰70周年纪念日，在这期间，约翰•列依的遗孀大野洋子与其儿子肖恩•列依举办两场纪念音乐会。Lady Gaga与著名朋克先锋Iggy Pop(伊基•波普)参加了这两场演出，大野洋子还在冰岛举行一系列的纪念活动。在2005年12月8日，约翰•列依逝世25年之际，大野洋子也曾编辑《回忆约翰•列依》一书，她邀请了来自各行各业的列依歌迷、家人、朋友，其中不乏我们这个时代一些最伟大的艺术家，来追忆曾是梦想家、音乐家、表演家和政治活动家的列依。摇滚名人堂(The Rock and Roll Hall)也在2010年为这位被歌迷枪杀的摇滚英雄，特别举行连续三天的盛大活动缅怀列依对音乐的卓越贡献。

12月8日，列依逝世30周年的日子，在美国纽约中央公园的“草莓地”，歌迷纪念“甲壳虫”乐队已故主唱约翰•列依遇刺30周年。列依的出生地利物浦，在2010年举行了一系列大型纪念活动，一座18英尺高的约翰•列依和平纪念碑的手绘实物模型在上海世博会利物浦展馆中揭幕就是活动中的一部分。当世界各地都在以各种形式纪念这位传奇巨星70周年诞辰之际，钢琴之王施坦威也用自己特有的方式对约翰•列依献礼，推出了约翰•列依“Imagine”限量版钢琴，并将售琴的部分收入用来支持约翰•列依的儿子Sean Ono Lennon 提议建立的“John Lennon Educational Tour Bus”项目，以鼓励音乐文化在全球的年轻人群体中的发展。Ⓜ

（本文根据“百度”及相关资料编辑整理）

“红磨坊”
大歌舞的文化解读与启示



撰稿/ 李方元

一 引言

2004年10月1日，西欧正式成为了中国大陆公民的旅游目的地。我乘此东风，有幸成为首批赴奥地利、意大利、德国和法国等国考察的受益者之一。尽管此行的对象是教育，与音乐无关，但因我特殊的音乐教育背景，在音乐方面亦有所获。回来后，一直想把自己的感受写出来与同行分享，但因忙于工作，最终写定时离那时已过去了六个年头。

众所周知，西欧发达诸国，其文明奠基可溯源至古希腊与罗马时代。当我置身于西欧文明现场与其零距离接触时，非常强烈地感受到了欧洲文明与东方文明的差异。[1]当时在我跟前的，凡为古都，凡为文化名城，都拥有一张异常醒目的文化名片，即众多根源于古希腊或古罗马文化的大理石雕塑。这些雕塑，既是名城的历史见证，也是名城的文化化身。名城的背后，牵连着的是一个久远的历史，即古希腊、罗马历史；一个共同的文化身份，即古希腊、罗马文明。从维也纳皇宫，到威尼斯水城，从弗罗伦萨、罗马故都，到巴黎卢浮宫与凡尔赛宫，那里雕塑的历史，少说数百年多则一两千年，然于今依旧栩栩如生，风韵如初，顽强地传递着早已远去的古希腊古罗马文明之光。在雕塑质朴而沉郁的大理石材质上，

深藏着欧洲古典艺术的不朽精神。这种精神不仅通过雕塑跨越了时空，而且还早早地浸润着那片土地，融进其国人的血液中，并深刻地影响了欧洲后来的艺术发展。如今，这些艺术精神仍旧像过去造就灿烂的古代欧洲文明那样，继续给崭新的现代欧洲文明提供最深厚的滋养。

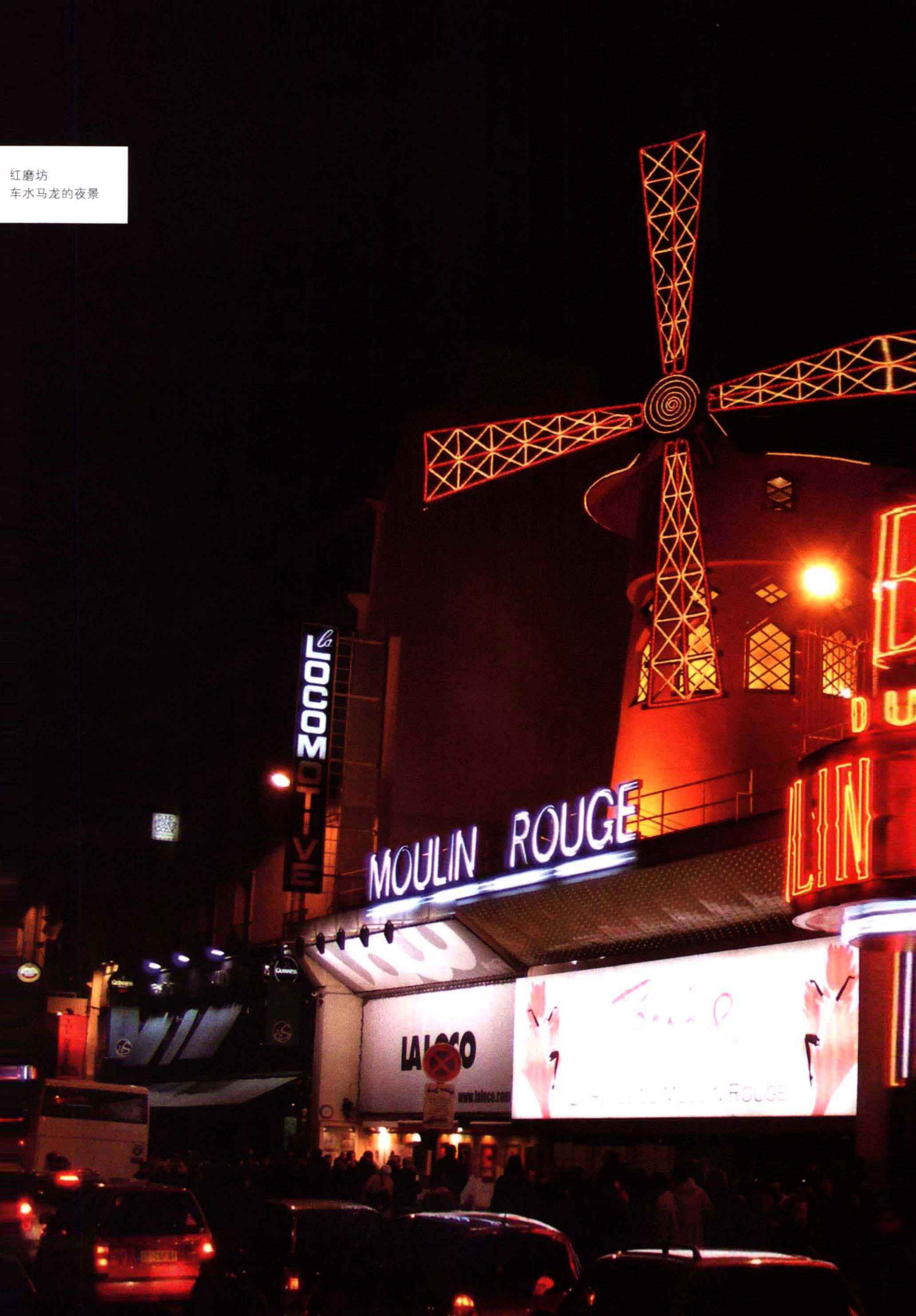
作为音乐学人，尽管此行没有机会走进音乐厅，留下未能在欧洲本土聆听西方音乐经典的遗憾；但一次偶然和一种机缘，我进入了巴黎的“红磨坊”，临观了大歌舞表演。没想到就是此次的临观，竟成为改变我欧洲音乐观的一个契机。

二　巴黎“红磨坊”

“红磨坊”（Moulin Rouge），位于巴黎北部塞纳河畔的蒙马特尔（Montmartre）高地，是巴黎知名歌舞厅，自1889年10月6日开张以来，已有一百二十余年历史。[2]如今的“红磨坊”，不仅“闻名”巴黎与法国，而且也“名扬”海外，作为巴黎一景，早已成为展示法国文化的一扇窗口。“红磨坊”歌舞厅，可容纳观众近千人，每晚演出两场，每场近两小时。该歌舞厅与一般剧场类似，分舞台表演区与观众席。舞台因其娱乐表演的性质而更宽阔，台口两侧向观众席伸出，舞台由此形成一个凹形，既拓宽了表演区，亦更接近于观众。两条钢缆系于舞台上方，并纵贯于观众席上方，开辟出一个空中立体表演区间，用以再拉近与观众的距离。观众席分前后两厅，以过道隔开，与普通剧场不同的是，观众席座椅并非全部面向舞台，因座椅前置放了餐桌，故部分座椅与舞台成90度直角。餐桌用以供法国大餐与香槟，观众相向拥坐，边饮边看，尽尝其美食、香槟、音乐、靓姿，故人称“晚宴剧场”。“红磨坊”的表演节目，主体为歌舞和角力两类（以前者为主）：歌舞类女性表演，以法国“康康舞”（Cancan）为主[3]，尽展其柔媚与风韵；角力类男性表演，凸显其力量与健美。不少歌舞串有情节，其间亦伴以插科打诨。“红磨坊”的表演，其视听感受异常强烈：鲜亮的舞台，流

▼ 红磨坊白天





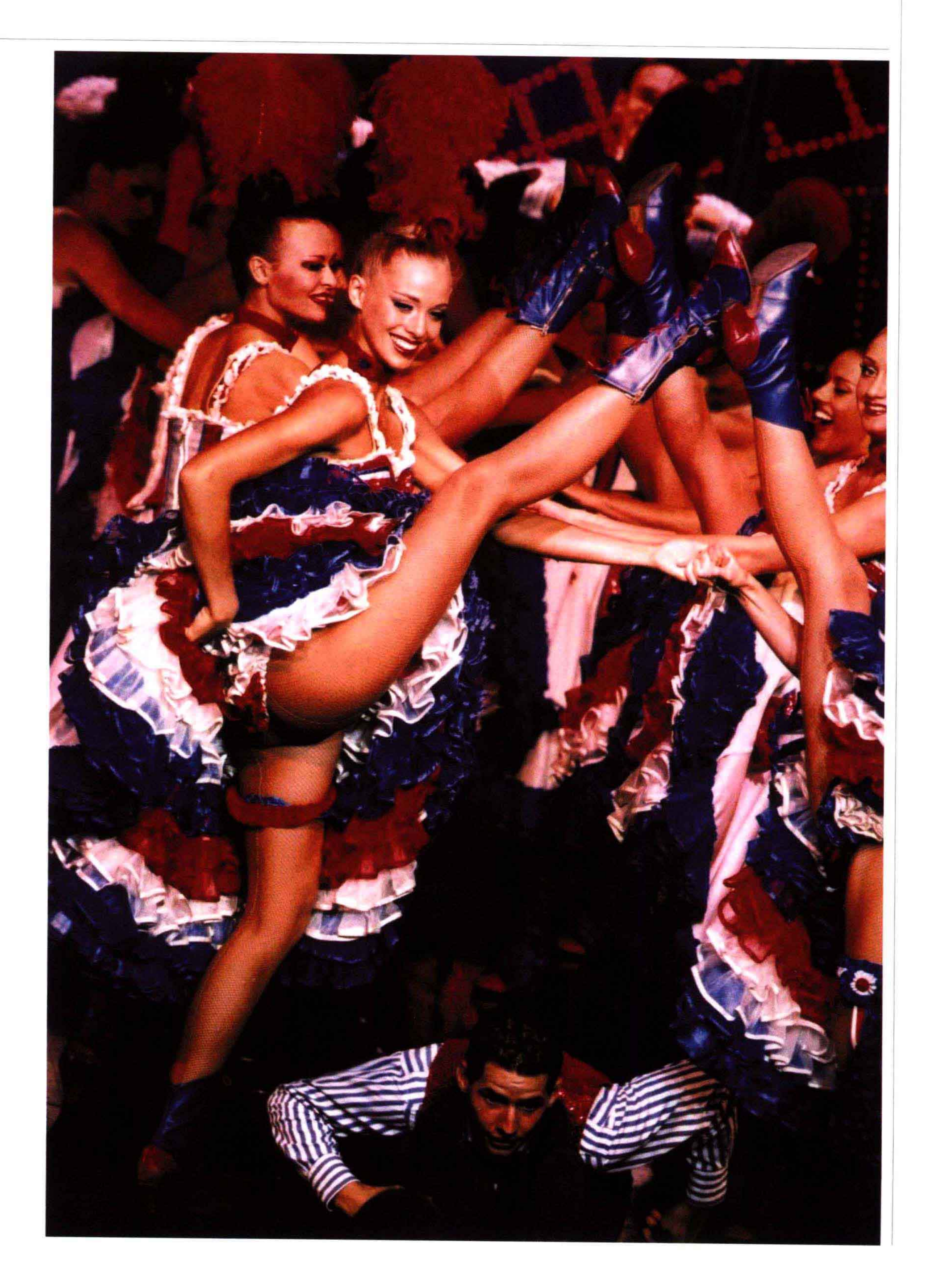
红磨坊
车水马龙的夜景


Quick
Quick
Quick
VIENS FÊTER
TON
ANNIVERSAIRE

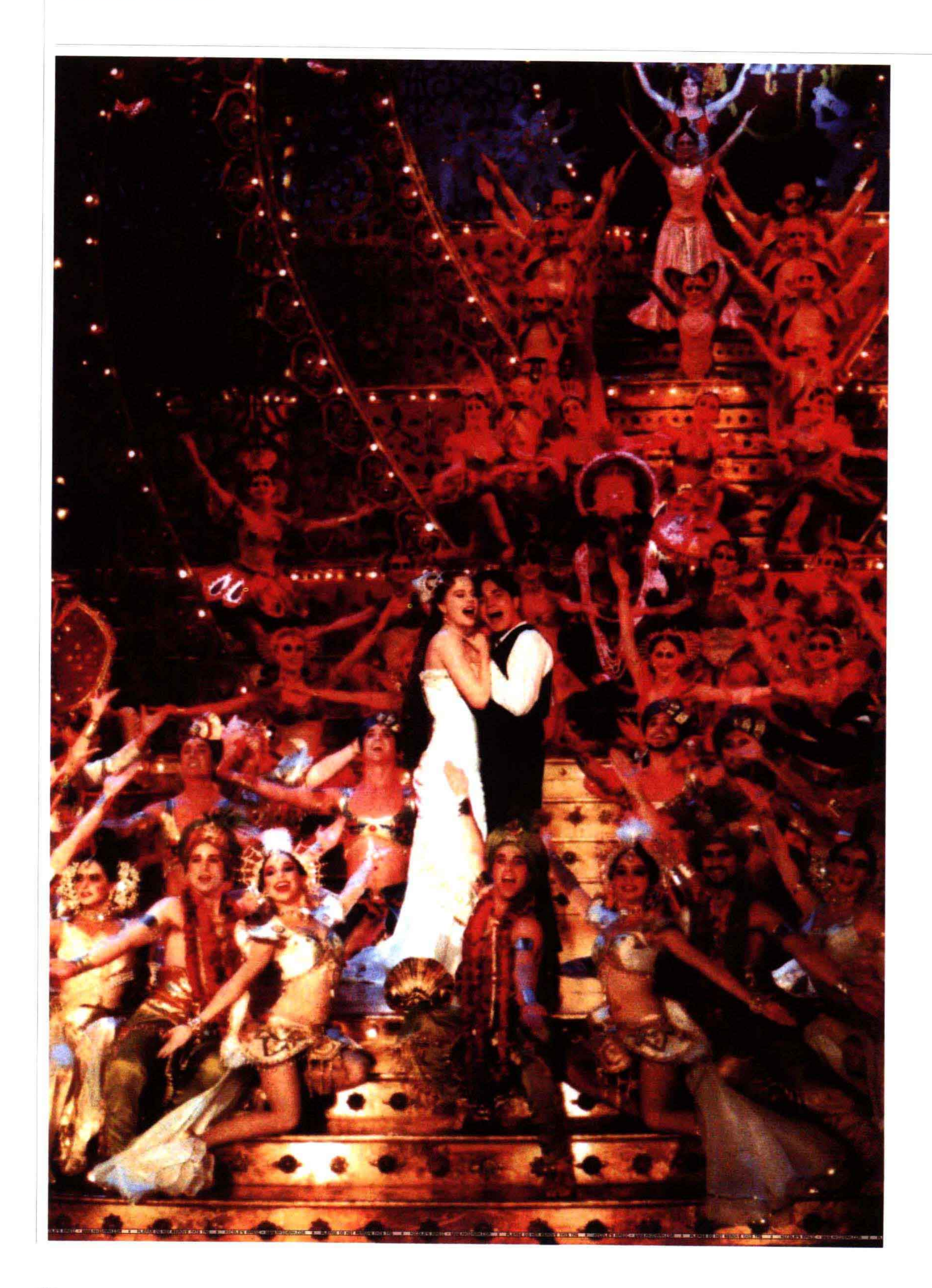
巴黎城下的沉思

▲▼ New Revue剧Fairy中的Cancan舞1-注-康康（cancan，法）19世纪末盛行于法国的舞曲，快速，24拍，热烈而粗俗。最著名
▶ 的是奥芬巴赫所作轻歌剧《地狱中的奥菲欧》中的康康舞





巴黎城下的沉思





◀ ▼ 电影红磨坊剧照

丽的光色，斑斓的服饰，惊艳的丽人，可谓满场光色交映，意情交迭，五彩缤纷。客观说，“红磨坊”歌舞表演，突出了鲜亮、光色、斑斓和丽人，整场演出指向和目的非常明确：强烈的声光色刺激，强烈的感官愉悦。

这对于习惯了欧洲古典艺术（音乐会、歌剧、舞剧）的我来说，领略如此的音乐与表演，真还是平生头一次，其感受也大大出乎我意料之外。不过正是此次临观，却意外触及到“西方音乐”（欧洲音乐）[4]的深层问题，从而引发一位东方的文化“他者”去考量和查验他心目中所谓的“西方音乐”。

三　“红磨坊”的提示：西方音乐的多样性

“红磨房”歌舞音乐，乍一听颇感熟识，再一听又觉陌生。熟识的是，曲风总体很传统，与欧洲古典和浪漫派风格很近，而远离爵士和现代（电声）风格：典雅的旋律，传统的对位与和声，严谨的曲式，经典的织体与配器，似曾相识的管弦乐演奏法与音色。陌生的是，乐曲既无古典的萨拉班德、吉格和小步舞曲的古朴曲风，亦无像贝多芬《第五交响曲》、肖邦《^{b}A大调波罗涅兹》、柴可夫斯基《1812序曲》等乐曲那种沉思的品质，也听不出德彪西那样的对心中自然景物的主观印象，取而代之的是异常松快、闲适的品格和极其雅致、明丽的情调，并伴随以鲜亮的舞台展示和美轮美奂的场景衬托。说实在的，“红磨坊”歌舞（音乐）带给观众的，是强大的乐声流和巨大的视听觉冲击，以及整体上的感官震撼。

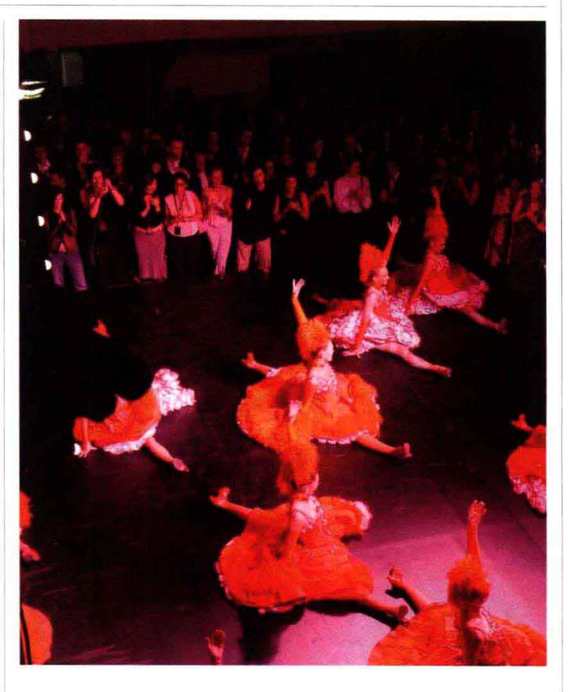
面对整体性的陌生，我经不住自问：这是“西方音乐”？Yes，答案不容置疑。然而，它



▲ 电影红磨坊剧照

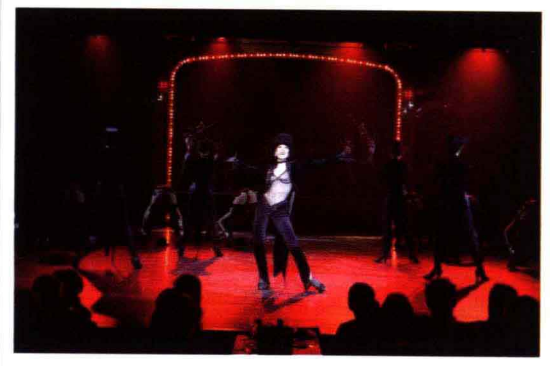
与我原来头脑中的“西方音乐”截然不同！“西方音乐”何以这般风貌？瞬间，我意识到遭遇了文化问题，它关涉我们观念中“西方音乐”的整体涵义。进而，我开始思索一个问题——我们原来为何会有那样一种所谓的“西方音乐”观念？我们的“西方音乐”观念是怎样被建构起来的？一个显而易见的事实是，我们的音乐生活远离欧洲本土的实践背景，我们的“西方音乐”观念是在与西方遥相隔离的另一个文化土壤中形成的。以此前提细察我们的“西方音乐”的总体性知识（包括理论与实践）来源，发现有两条主要的渠道建构了我们的“西方音乐意识”，这两条主要渠道是：都市音乐生活和学校音乐教育。都市音乐生活为我们提供了“西方音乐”实践知识的总体性来源，它包括传媒（电台、电视台、新闻媒体等）、音乐演出、光碟、磁盘和书籍中所载录的欧洲古典与浪漫派等音乐经典；而学校音乐教育，则提供的是对上述作品、知识及观念的系统课程和课堂推介。分析这两种来源时还可发现，这些所谓的“西方音乐”，主要属于西方古典乐派及浪漫乐派的艺术音乐（实践和理论），其主体是以音乐会形式予以呈现的（实践与理论）。可见，在我们的心目中，对理解“西方音乐”起关键作用的音乐实践和知识，只能是巴赫、海顿等人的音乐作品，只能是莫扎特、贝多芬、舒伯特和勃拉姆斯等人的作品，也就是说主体是古典乐派到浪漫乐派的作曲家的作品[5]。除此之外，我们几乎没有机会与渠道接触和了解欧洲民间的或者其他形式的“西方音乐”。然而清楚的是，我们的这两个来源——都市音乐生活和学校音乐教育——最基本的特点都是远离欧洲文化土壤和背景。由此，便可以清楚地看到，我们接触的“西方音乐”其实是极其有限和局部的，而且我们接触的所谓“西方音乐”还是经过人为筛选的，客观上是与整个的“西方音乐”相割裂的。由此，我们“西方音乐”观念的形成，就有了两个重要

的前提：一是远离欧洲本土；二是中国的“有限”背景。如此前提下形成的西方音乐观念必然逼仄！然而，它却主宰了我们的意识，形成了我们有关“西方音乐”的普遍理解和观念，甚至当我们在欧洲本土听到“西方音乐”时还反会心生疑惑。显然，它只能产生一个地地道道的“东方式想象”。从文化含义上讲，“西方音乐”最基本的内涵是民族的和地域的。平时，我们说“西方音乐”，本应是相对于东方的“中国”或其他文化区域而言的，其本质也是文化意义上的。然而，我们心目中的“西方”，却是一个想象：以西方古典、浪漫派艺术音乐为依据的想象，而且还是个典型的“东方式想象”。面对这一事实，我经不住追问：“西方”意义上的“西方音乐”的完整内涵是什么？它是否早被我们曲解？我们是否真有此误会？的确，我们了解的西方音乐家及其作品不算少，可以列出长长的一串名单，如巴赫、亨德尔、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、门德尔松、舒曼、肖邦、李斯特、德彪西、威尔弟、普契尼……但对于我们所要表达的整个的“西方音乐”来说，上述“西方音乐”也只是近三百来年间的，甚至也只能是该时段欧洲这个地域中“西方的音乐”的一个部分或者一个门类。“红磨坊”歌舞音乐的存在，提示了别样的“西方音乐”，提示了“西方音乐”的多样性；同时也提醒我们，在非常“经典”的“西方音乐”之外，还有诸多非常“不经典”的“西方音乐”存在，当然还不包括那些被排斥在纯粹的“审美”层面之外的“西方音乐”。其实，作为区域性文化概念的“西方音乐”，分层的情况当是普遍存在的：包括农民的、民俗的，市井的、广场的、歌厅的、酒吧的、音乐厅的，是形形色色、各式各样的。从存在状况上讲，就是这些多样化的音乐，整体地构建起了区域文化意义上的“西方音乐”。作为我们东方人，对于区域文化意义的“西方音乐”这个整体，如若仅仅停留在“古典的”或“严肃的”这一局部上，是不可能做到对“西方音乐”的全面了解和深入认识的，如若再以此“以偏概全”地来理解“西方音乐”，“西方音乐”这一概念的内涵定将萎缩，极易导致最终的文化上的误会。如果我们只是从音乐厅中认识“西方音乐”，只是从那些艺术大师的作品中把握“西方音乐”，那并不可能达到对整体的“西方音乐”的理解，也是不可能真正对“西方音乐”的深层本质有所认识的。也许，这正是我们误会“西方音乐”的一大根源。[6]由此可否说，我心目中的“西方音乐”，不过是一个美丽而片面的“东方式想象”？！



音乐厅中的音乐是一种文化形态，它的出现也仅在近三个多世纪前[7]，其背景是艺术音乐作为一种独立的艺术形态的勃兴，与“红磨坊”大歌舞音乐并非一码事。人们走入音乐厅，其目的就是听赏音乐，就是追求纯粹的艺术，可见音乐会属于那种纯粹的精神性范畴。这种纯粹的精神性，已经使音乐会成为一种文化样式。譬如，“一曲未终，不应该许人出入，更不应在会场卖物。德国的音乐会场更整齐，连帽子、外套都不许带进去，另设一处专替人看管衣帽，”[8]音乐厅中出奇的“静默”，甚至于掉下一根针也





能听见。纯粹性的精神满足是音乐会的实质，与“红磨坊”的声色表演：边饮边看——口品法国大餐之美味、耳闻目睹艳曲与美姿，尽享感官之愉悦——着实有着本质上的不同。单就音乐风格讲，尽管“红磨坊”乐曲竭力靠近古典，尽管音响观念仍模仿古典式的“审美”模式，然而这种近似的古典“美”，已是貌似神离，只注重了对“柔美”、“健美”等形式方面的追寻，而远离了古典艺术的精神。纯粹性的精神追求在“红磨坊”中已经悄然失落。然而，“红磨坊”大歌舞音乐的提示，却说明了别样的“西方音乐”的存在，“西方音乐”也是一个多样性的世界。

四　“红磨坊”大歌舞音乐的文化涵义

此次考察，我从维也纳一路走来，欧洲文化给我留下最深刻的印象就是各国的那些古希腊、罗马式的雕塑群像，它们是欧洲文化最显在的表征之一。这些群像挥之不去，长久萦绕于我的脑际，一直伴随我此次整个的欧洲之行。

当我端坐于巴黎“红磨坊”剧场，困惑于“西方音乐”之含义时，古希腊、罗马式雕像突然间从我脑际中涌出[9]，慢慢地升腾为三组清晰的群像并浮现我眼前。这三组群像是：“维纳斯”——《命运三女神》、《米罗的维纳斯》、《胜利女神》[10]；“强力者”——《掷铁饼者》、《荷枪者》、《端坐的拳击手》[11]；“哲学家”——《苏格拉底像》、《亚里斯多德像》、《柏拉图像》、《哲学家头像》[12]。蓦然间，我猛地察觉到这三组雕塑群像有着特殊的代表性及其文化意蕴。这种代表性逐渐由朦胧而清晰起来，于是我意识到，它们代表的是古代欧洲文明最为根本的三种主体精神，蕴含着古希腊、罗马文明最为基本的三种崇敬和追求——

柔美的“维纳斯”群像：对感性生命的崇敬和对柔美的追求；

壮美的“强力者”群像：对身体力量的崇敬和对强力的追求；

理性的“哲学家”群像：对理性精神的崇敬和对思想的追求。

这三种崇敬和追求是古希腊、罗马雕塑最核心的精神向度，体现的也是欧洲文明精神的三种内核，本文姑且称之为“感性生命”内核、“强力强权”内核和“理性沉思”内核。

带着对古希腊、罗马雕塑精神的感悟，身处“红磨坊”中的我，便不自觉地开始在“晚宴剧场”的大歌舞音乐中搜寻源自古希腊、罗马雕塑中的那些文化精神。此时此刻，我突然觉得自己发现了大歌舞的“秘密”，同时也发现了“西方音乐文化”的“密码”。如前文所述，“红磨坊”大歌舞分两类。第一类是“无上装表演”，女性演员们尽现青春气息，尽展体态与丰韵，使人感觉“维纳斯”的复活——她们即是现代的“维纳斯”像群！对于西方文明来说，这种对身体、对柔美的崇敬，对感性生命的崇敬，与近在咫尺的卢浮宫中古典“维纳斯”遥相呼应，与传统延续一脉，古典的“感性生命”得到了现代展

现（以“女性”为代表）。第二类是角力表演，壮美男士尽显其强力。这种对力量的崇敬，对强力的追求，也是现代版的《持矛者》、《掷铁饼者》、《大卫》，同样是对古代“强力强权”的追求所予以的现代回应（以“男性”为代表）。在“红磨坊”中重温到古典“精神”的两种内核之后，我一直期待欧洲文明的第三种“精神”内核——哲学家群像的出现，一直期待那些“智者”（以“哲人理性精神”为代表）的出现。然而，直至终曲，终不见“西方精神”偶像的现代踪影。尽管我一直努力，不漏过每个节目的细节，但最终仍一无所获。此刻，我终于明白，古希腊罗马的“理性沉思”，已经悄然消逝在红颜美酒之中，“红磨坊”大歌舞音乐彻底没有了那种对“理性精神”的崇敬和对“思想者”的追寻。

面对落幕的舞台，我仍在寻思。

然而，“红磨坊”的无言，回答着一位东方学人的质询。





五　沉思

——西方古典音乐的文化品质

为何巴黎会有“红磨坊”大歌舞音乐？为何“红磨坊”百年不衰？我反复自问。答案渐渐地明了。最简单也是最适合的回答是，“西方”需要“红磨坊”。由于“红磨坊”部分地体现了西方文化中某些精神文化品质，西方对人的关注，既需要对柔美、对生命的崇敬，也需要对力量、对强力的崇敬。这两种力量的确推动了欧洲文明的进程。然而，“红磨坊”大歌舞表演中独独没有的，是古希腊、罗马精神的另一种品质——“沉思”，即对生命的沉思，对人的沉思，对环境与宇宙的沉思；独独没有《苏格拉底像》、《柏拉图》、《哲学家头像》以及罗丹《思想者》中的那些哲人式的西方“沉思”精神。尽管“红磨坊”也是“西方音乐”，也体现着西方文化的一个侧面，但它并不能展现西方文明最核心的部位，所以它不可能是西方文明最有力的代表。

也就在此时，我终有所醒悟，理解了西方人为何要提倡他们的古典音乐，为何需要他们的古典音乐，进而也开始理解西方人何以需要包括宗教在内的文化形式。因为生活中必须有精神，必须有精神的位置！古希腊、罗马艺术就体现了这样的精神。倘若这样的精神没有在后来的古典主义艺术中被继承，倘若西方精神生活中没有耶稣基督，那就很难说会有今天这个完整意义上的“文化欧洲”，今天的欧洲文明也因此会迷失方向。西方人倡导他们的古典音乐，实质上倡导的是欧洲的文化“精神”，倡导的是对人、对社会和对生命的沉思，倡导的是欧洲文明中最重要的主体“精神”。总之，守住一种源自古希腊、罗马的“精神”向度，也就是守住了欧洲的文化之根；继承了源自古希腊、罗马中的“沉思”精神，就继承了欧洲文化精神中最内在的品质。欧洲不仅需要“红磨坊”这样的音乐，需要有对“生命”的崇敬，对“强力”的崇敬，同样也更

巴黎城下的沉思

需要有对“沉思”的崇敬。欧洲人为何并不全力推崇他们的“红磨坊”歌舞音乐，为何全力推崇的是他们的古典音乐、严肃音乐，这即是根本原因之所在。他们推崇他们的古典音乐，不完全是我们理解上的那些意义——所谓的纯粹审美，所谓的音乐形态，所谓的高超技法，不完全只是古典与浪漫乐派中形式化的东西，甚至不仅仅局限于艺术领域。他们推崇古典与浪漫派音乐，即是在推崇并延续一种植根于他们文化中的精神，一种能代表欧洲“思想”的艺术文化。当然，这种艺术文化的代表，就是我们了解最多的古典音乐或严肃音乐，就是以巴赫、贝多芬为主体的一大批作曲家创作的音乐作品。也就是说，欧洲古典音乐或严肃音乐体现的是欧洲近现代文明的精神基础，而这个基础却是建立在古希腊、罗马艺术文化所承载的欧洲的精神之根上的。假如整个欧洲全是“红磨坊”式的大歌舞音乐，假如整个欧洲音乐全是明丽而闲适的音乐，那么，整个欧洲可能真的会失去精神的方向，可能真会疏离几千年间铸就的欧洲文明的传统。因此，推崇古典音乐，欧洲人有他们的理由。

古典音乐是从对“人”的思考、对“神”的反叛开始的，随着对“人”的思考的深入，对“人性”的思考亦渗入其中。它最重要的品质、也是它的主体，很少是风俗性的，很少是描绘性的。古典音乐的本质是“沉思”的。从近处看，它产生于文艺复兴的思想渊薮，但从远处看，它仍与古希腊、罗马的精神文明之根[13]一脉相承。对“人性”的沉思，继承的是古希腊哲学沉思的传统，从音乐上接续上了欧洲的千年文化之根，这——就是欧洲古典音乐的真正文化内涵，也是古典音乐的文化要义。欧洲古典音乐的代表人物——贝多芬，他的音乐就是这种文化要义的阐释者和创造者，他最伟大的成就在于：他开创了一种音乐语言，即用音乐表达思想！想想看，他的《第三交响曲》、他的《第五交响曲》、他的《第九交响曲》，奏响的是什么？是“英雄”，是“命运”，是上升时期的资产阶级的精神——自由、平等、博爱！欧洲古典音乐真正的文化创造是：它既从思想深度上强化了对人、对社会、对生命的“沉思”，又从形式上满足了时代新内容的表达要求，从而能够让新的形式真正承载起新的内容之表达诉求——在新的历史条件下继续对“人”、“人性”和“生命”的“沉思”。由此可以说，西方古典音乐的“秘密”是：它承载和体现了西方文明中的“理性精神”；西方古典音乐的特殊内核是：用音乐表达思想。“红磨坊”音乐虽为西方音乐，但因其不具备这种“理性沉思”的精神品质而与欧洲古典音乐有了本质上的区别。

从这里可以看出，文明是一种历史积淀。欧洲的音乐文化负载了欧洲的精神。如果说，我们将“沉思”看作是欧洲文明的精神要义之一，又把这种“沉思”的理性精神看作是音乐文化最深层的内涵，那么，欧洲的音乐历史，实际上也是一部欧洲精神发展史。从古希腊音乐对道德的承载，到中世纪对宗教教义的承载，到文艺复兴以来对人文精神的承载，无不体现了欧洲音乐的精神内涵。尤其打自文艺复兴后，内容承载的转变，自然就呼唤着形式的转变，于是主调音乐、奏鸣曲式等音乐新样式、新要素的出现，导致欧洲近现代音乐完成了从内容到形式的整体性转变，而古典乐派和浪漫乐派的崛起也就成为了转变完成的一种标志。这种完成，同时也标志着欧洲艺术精神中特殊的核心要素——“沉思”品质在音乐的现代转型中的完成。“红磨坊”音乐因其“沉思”品质的缺失，从而走向了所谓“纯粹美”的一个极端。

这里的提示是，评判文化建设，除了形态学、美学的具体向度，还应该有历史和文化的精神向度。这，也是“红磨房”大歌舞音乐给予我们的启示和思考。Ⓜ

（原文载《音乐艺术》2010年第4期）



注释

1　这里的欧洲，主要指西欧。欧洲是复杂的欧洲，欧洲各国亦有文化的差异，即使是西欧，也是很难从单一的地域或政治单元上去理解的，但相对于东方的中国来说，欧洲仍是一个相对的文化单元。因此，本文中“欧洲”（或“西方”）一词，其内涵指的是以古希腊、罗马文化为根基的“文化欧洲”。欧洲文明也是在这种意义上使用的。因此本文中的“欧洲”，只是一个相对的概念，便于对照与表述上的方便。

2　巴黎“红磨房”的创业百年史，见谢强、李平著：《红磨坊：法兰西激情与夜的文化》，海南出版社，2006，第21－41页。

3　康康舞，源于法国，故称法国康康舞（French Cancan），原是洗衣妇、女裁缝等劳动妇女载歌载舞的一种娱乐舞蹈，19世纪30年代开始在巴黎蒙马特尔地区的舞会上流行，50年代进入歌舞厅。该舞以“掀裙踢腿”为主要特征，并以热烈欢快的音乐和叫声制造出火爆的气氛。著名舞蹈女演员戈尔波什一语道出根本：“康康舞——腿的疯狂。”见[德]爱德华·傅克斯著、赵永穆、许宏治译：《欧洲风化史》（资产阶级时代），第414页；谢强、李平著：《红磨坊：法兰西激情与夜的文化》，海南出版社，2006，第57－58页。

4　本文的“西方音乐”，即是指以古希腊、罗马文明为传统，后在西欧诸国音乐基础上发展起来的以古典、浪漫派为代表的“艺术音乐”，在形态上、文化上和精神取向上与东方和其他地区文明有所区别的一类音乐。

5　而由此传统衍展而来的印象派、现代派等流派的音乐作品在我国则不多见、不多闻。就所闻的古典和浪漫派音乐作品来说，其核心功能是以审美为其取向和目的的。

6　当然，目前我国主流的“西方音乐史”，这种以“艺术音乐”发展为主线的史学专著也是引起偏差的一大原因。因为在这些著述中，很少或根本没有“艺术音乐”之外的“西方音乐”“在场”。

7　“首先在英国，人们对音乐生活进行了改造。在1672－1678年和1690－1694年间，英国就已经有了公开的音乐会。1725年起在巴黎举办的‘圣灵音乐会’（Concerts spiritual）也给人留下了深刻的印象。”见[德]克奈夫等著：《西方音乐会社会学现状——近代音乐的听赏和当代社会的音乐问题》，人民音乐出版社，2002，第33页。

8　见萧友梅：《说音乐会》，载《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社，1990，第162页。

9　依笔者所见，古希腊、罗马的古典艺术，与人有关的雕塑大致有三大类，它们分别突显了人的“身体”、“肌肉”和“头脑”部分，也即以维纳斯、掷铁饼者和哲学家头像为代表。在三类雕塑中，前两类受到后世学人的高度重视，几乎见于所有有关古希腊、罗马雕塑艺术和美术史著述中。然惟有哲学家头像群，作为文化的一类象征，却不经意间被艺术史家们所忽视了；艺术史研究著述中，几乎都不见对哲学家头像群之文化意义的专门的文化解读。我不能不说是个很大的遗憾。

10　《命运女神》，出自帕底隆神殿的东面山形墙，约公元前438－431年，大理石，超过真人大小，伦敦大英博物馆收藏；见修·昂纳·弗莱明著，范迪安中文版主编：《世界艺术史》，南方出版社，2002，第147页。《米罗的维纳斯》，公元前2世纪末，通高202厘米，现藏巴黎卢浮宫博物馆；《胜利女神》，约公元前190年，大理石，高328厘米，现藏卢浮宫博物馆；见李军编著：《希腊艺术与希腊精神》，河北教育出版社，2003，第153、225页。

11　《掷铁饼者》，米隆作，约公元前450年完成的青铜复制品，大理石，高度为5英尺（1.52米），罗马曼诺国立博物馆收藏；见罗伯特·C·拉姆著，张月、王宪生译：《西方人文史》（上），百花文艺出版社，2005，第274页。《荷枪者》，公元前440年，波利克列特原作的复制品；见李军编著：《希腊艺术与希腊精神》河北教育出版社，2003，第262页。《端坐的拳击手》，约作于公元前100－前50年，青铜质地，高1.28厘米，罗马特尔墨博物馆收藏；见[美]约翰·格里菲斯·佩德利著，李冰清译、孙宜学校：《希腊艺术与考古学》，广西师范大学出版社，2005，第365页。

12　[苏]Ю·Д·科尔宾斯基等著：《希腊罗马艺术》，人民美术出版社，1983，插页图版《哲学家安提斯底尼雕像》（阿洛庇克的狄米特作）（第99例）；《亚里斯多德雕像》（第126甲例）；《伊壁鸠鲁雕像》（126乙例）；《希腊化时期哲学家雕像》（或称塞涅卡肖像）（第128例）；《狄摩西尼肖像》（坡留厄安克安斯作）（第129例）；《西赛罗肖像》（第164乙例）等。朱伯雄主编《世界美术史》（第三卷古代希腊、罗马美术）：“据说雕塑家西拉尼翁（Silanion）曾塑造了哲学家柏拉图的像（原作已佚，现存的是罗马时期的复制品）。故罗马政治家、哲学家西赛罗（公元前106～前43）曾见过古希腊女诗人萨福（Shppho）的肖像，并大加赞赏。”“《苏格拉底头像》是表现古希腊著名哲学家的肖像雕刻，是一件大理石原作。它作于公元前350年，这时苏格拉底已去世50年（公元前400年卒）。”“这时期（希腊化时期）的肖像雕塑……大抵可分作两类：一类是同时代人的肖像……，另一类是前一时期的著名人物的肖像，如《亚里士多德像》、《荷马像》、《狄摩西尼像》、《哲学家头像》等，这些肖像的共同特征是重视人物的个性和内心世界的刻画。”见山东美术出版社，1989，第245、250、248、299页。

13　艺术史家罗伯特·C·拉姆认为，古希腊哲学体现了音乐的理性精神：“（毕达哥拉斯）教导人们说，‘数’是万物的本质。”“（他）是第一个展示数学与音乐和声之间相互关系的人，他发现琴弦的震动具有某类固定不变的关系。这类固定不变的关系取决于琴弦相对的长度，根据这类音乐的诸种联结关系，毕达哥拉斯发展了其行星之间的关系理论。他想象天体自东向西井然有序地沿着圆形轨道转动，他说在一个中心火球的自然（诸行星）与数（音程）之间，存在着一种一致性。自然的可预测性，宛如一根震动的琴弦的音程，音乐和天体转动的圆弧构成了‘宇宙的和谐’：天体的音乐（抑或和谐）。”“柏拉图对于灵魂的关注致使他潜心思索诗歌、音乐和其他种类的艺术——尤其是音乐——在雅典人生活中的作用。如同其他人一样，他相信音乐以三种方式对意志产生影响。它将（1）唤起人的行动；（2）有助于强化德性的力量（抑或相反，它可以使德性遭到削弱）；以及（3）暂时终止正常的意志力并由此使人们对自己的行动丧失意识。”“德性的学说把外在的秩序带入了音乐的领域，因为柏拉图在灵魂的运动和音乐曲调的变移之间，看到了一种类同。因此他感到音乐必须超越纯粹的娱乐，设定一个目标，以达到和谐教育、完美灵魂的目的。音乐的首要作用因此就是教育作用，以利于德性的建设，改进人的道德行为。”“在《理想国》里，柏拉图认识到，在音乐和体育之间应该有一种平衡，但他感到音乐应先于体育，并对体育起支配作用。音乐首先使灵魂变得高尚，然后灵魂应对肉体进行建构。”见《西方人文史》（上），百花文艺出版社，2005，第94、212页。

附录

地标红磨坊介绍
(Moulin Rouge)

到过法国的旅游者，一般都知道巴黎有两个著名的歌舞表演厅，一个是位于市中心香榭丽舍大道的丽都，一个是位于城北蒙马特尔高地脚下白色广场附近的红磨坊。如果说丽都具有美国百老汇风格，那么，屋顶上装着长长的、闪烁着红光的大叶轮的红磨坊则是较为地道的法国式歌舞厅。印象派大师奥古斯特•雷诺阿的名作《红磨坊》使这个歌舞厅蜚声世界。还有三部电影以红磨坊为主题，一部是法国大导演让•雷诺阿的《法国康康舞》，此外还有两版不同时期的同名电影《红磨坊》。红磨坊的历史可以追溯到19世纪下半叶。那时候，来自世界各地的流浪艺术家，在蒙马特尔高地作画卖艺，使那一带充满艺术气氛，成为巴黎最别致、最多姿多彩的城区之一。由于艺术活动活跃，蒙马特尔高地街区那弯弯曲曲的卵石坡路的两侧，小咖啡馆、小酒吧生意兴隆。后来，这些小咖啡馆、小酒店里来了一些舞女，她们穿着滚有繁复花边的长裙，伴着狂热的音乐节奏，扭动着臀部，把大腿抬得高高的，直直地伸向挂着吊灯的天顶。当时英国人称这种舞蹈为“康康舞”，认为它很放荡，很下流，禁止在英国演出。

但是，康康舞在蒙马特尔高地很受欢迎。每年狂欢节，舞者走上街头大跳特跳，人们从城市四面八方赶来观看。社会学者在分析康康舞盛行的原因时指出，1871年普法战争失败后，法国萎靡不振。现实生活中丑闻充斥，金融财团明争暗斗，劳资矛盾加剧。人们厌倦了民族主义者的大话空话，整个民族感到极度的空虚。在重新找回生活坐标之前，法国人感到苦闷、彷徨。然而，忧郁不是高卢人的特点，他们很快就学会用玩世不恭来取代苦闷，这就促使一种放纵的风气在巴黎弥漫。

1889年10月6日，红磨坊歌舞厅在康康舞的乐声中正式诞生。红磨坊画家图卢兹-劳特累克在他的多幅水彩画中描绘了那些贪婪的看客，而他本人最后也沉湎红磨坊，在同舞女的夜夜狂欢中毁掉了生命。红磨坊的舞女，有法国的，也有来自欧洲其他国家及美洲、澳洲的，她们的愿望不高，只希望能够遇到一位能够善待自己的男人。

红磨坊的历史上，出现过多位有名的艺人，如古吕、摩姆•弗罗玛茨、珍妮•阿弗里尔。其中最有名的要数古吕，此人身材丰满，风姿绰约，绿色的缎子拖裙系在臀后，每次走过蒙马特尔街区，都引起一阵骚动，整整几十年间，她成为红磨坊的代称。不过，此人晚景凄凉，1960年代，有记者要为她写传记，才发现她竟住在旅行挂车里。除了舞女，红磨坊还有一些很出名的男艺人，如伊韦特•吉尔贝，以说笑出名，糅合着诙谐和优雅的说笑风格使他成为法国“名嘴”。第二次世界大战德军占领期间，国难家愁当头，但舞女不知亡国恨，红磨坊仍然歌舞升平。战后，因为这段不光彩的历史，红磨坊受到严厉批评。

而今红磨坊已成为一家大型的歌舞表演厅，



是巴黎的一个旅游景点。如果说它仍保持着百年前某些特点的话，那就是舞者的装饰大致不变，上身裸露，披挂着华丽的羽毛服饰或金属片，但是观众与旧日看客完全不能同日而语，观众是现代文明观众，怀着发现巴黎的心情来看演出，演员把演出作为一种光明正大的演艺事业，不像百年前的舞女，为取悦某一个或几个包养她的男人而强作欢颜。

而今红磨坊有40名女演员、20名男演员，他们来自世界各地，主要是澳大利亚、俄罗斯、英国。女演员必须受过芭蕾舞训练，身高起码应达1.72米，年龄在16至25岁之间。容貌要姣好，笑容要灿烂，大腿要修长，鼻子要俏皮……演员起薪2500欧元，资深演员可达5000欧元，但是主要薪水则是观众的消费。他们付出很多，每周工作6天，每天演出两场。红磨坊现今的主要舞蹈兼独唱演员玛丽莎来自澳大利亚纽卡斯尔，父亲是工程师，母亲是护士，一个良家女子。玛丽莎在红磨坊当演员整整15年，已与团里一位意大利籍独唱兼杂技演员结婚。她曾在《奇妙》这出歌舞剧（此剧演了12年）中演出过6000场！虽然今年已经33岁，但人们说她仍然具有17岁女孩的身材，表演时她全套行头重12公斤，她能像少女一样“举重若轻”，高高地抬起大腿。她在评论妮可•基德曼在影片《红磨坊》中的舞蹈时说：“还行吧，她尽力而为了。”进红磨坊是不少女孩的梦想，因为红磨坊的经历，就像“阿里巴巴”里“芝麻开门”的神奇密语，令生活出现奇迹。许多在红磨坊跳过舞的女孩，后来成功地进入影视界。

红磨坊是法国娱乐业中一家效益良好的企业。其观众55%是外国人，45%为法国外省人。最近几年，企业采取经营上的一些改革，如通过出售家庭票及各种减价票以吸引观众，取得成功，三年间，营业额从1.3亿法郎上升到两亿法郎。Ⓜ

（引自百度http://baike.baidu.com/view/79849.htm）

经济价值与文化意义中的钢琴历程



撰稿/ 洛秦

任何事物的发展都必须具备两个方面的条件，即主观上的需求和客观上的可能。而且，主观上的需求往往是促使客观条件成为可能的原动力。音乐，一直被认为是“高尚”的艺术活动、人们精神境界的结晶，也因此任何时期都会有人极力地抨击音乐被大众的“浅薄”的口味所亵渎。然而，事实上从古至今音乐作为人类生活存在方式的内容之一，从来主要都是一种人们重要的娱乐方式（当然，“伟大之作”除外）。其他不说，在钢琴的历史发展过程中就充分地体现了这样的现象。

两百年前的娱乐方式和现代社会有很大的差别。这种差别不只是体现在娱乐活动的形式上，而更主要的是反映在娱乐本身的性质上。弹钢琴是娱乐？既是，又不是。如今社会中的演奏钢琴从根本上说不是娱乐（指的是大众概念中的钢琴活动），它是一种混合着教育投资、社会“风尚”及经济价值的复杂现象。虽然在这样的活动中非常缺乏智慧、想象和个性，但是它的确成为了巨大的“产业”和“市场”，也因此推动了钢琴业的不断发展。然而，1800年时期的钢琴却是一件地道的娱乐物品。不同的是，当时钢琴的娱乐活动是一种体现智慧、展示想象和发展个性的手段，人们的生活，确切地说人们的大部分时间

就是在这样的“高尚”活动中度过的。虽然说，在此所谓的“人们”也还只是那些贵族公子、小姐或夫人一类，但是他们的音乐趣味、弹奏钢琴的目的依然是大众化和娱乐性的。即使那些被我们称作为伟大的作曲家们也摆脱不了迎合这种大众娱乐的“庸俗”风尚。

一　市场商业化成为钢琴发展的根基

——这是人类文化艺术的悲哀，还是人类社会经济发展的趋势？孰是孰非，历史当有评判

个人情感、社会意识的“主观”需求为钢琴市场的“客观”可能打下了坚实的基础。19世纪，为了适应社会娱乐阶层的需求，钢琴制造业不断升温。这时候，有人设想他能提供比一般销售商和制造商更为方便的服务、更为便宜的产品。1860年，美国麻省Wocester的Joseph Hale看准了契机，来到了纽约。他从各家钢琴制造商那里购买了零部件，然后组装成品，贴上一个商标。例如，如果零部件来自Baldwin，就贴上Baldwin的商标。Hale声称他将以低廉的价格提供中等质量的优良产品，要让钢琴的制造犹如在炉灶上烹饪那般容易。无疑，Hale的经营理念获得了极大的成功。不到数年间，他以低于市场三分之一的价格销售了720架钢琴。

在Hale“低价格”的打击下，不少钢琴制造商和销售商为之深感头痛和焦虑。特别是像Steinway & Sons 这样的品牌产品，在面对巨大的挑战时曾出现过欲放弃“质量第一”原则的想法。家族中的长子Theodore担心兄弟William的压力会太大，写信给他说：“钢琴只是一架钢琴，好一点差一点对于一般人来说没有什么差别。”但是，William依然坚持质量第一的原则。但是，Hale的销售方式使得许多销售商改变了传统经营的方法，将“被动”地等待顾客上门的态度转变为“主动”为顾客服务的观念。例如，Kimball公司的销售者在路边摆起了“摊位”，或者在城镇中举行“促销”活动，并且建立起一套“Kimball System”自己的销售体系。同时，“邮购”销售也开始出现。例如，美国Sears、



▲ 钢琴销售的“吆喝”

Roebuck、Montgomery等公司将钢琴与其他物品一样进行“邮购”销售。我们在1896年的一张货单上看到：立式钢琴为\$125-179、斯特瓦利小提琴\$5.95、自行车\$78.95、卧房三件套\$13.95。而在1893年，一架德国钢琴的标价却要\$470到\$600。

为了促销，更有“娱乐性”的钢琴销售行情出现了。钢琴制造商很清楚，事实上没有多少人是具有音乐天才的，没有音乐天才怎么能弹奏钢琴？不能弹奏钢琴又怎么能让人们来购买钢琴？绝招产生了。钢琴制造商发明了“自动钢琴”。Gulbransen打出了一张著名的广告“Easy to Play”。在广告中，一个婴儿爬在地上，用手碰一下踏板，钢琴就自动演奏了。这样一来，“自动钢琴”使得人们不必练习就能欣赏钢琴演奏，这个时尚一下传遍了全美国。1909年，美国钢琴销售达到了历史的巅峰，一年中销售了365,000架钢琴，其中“自动钢琴”的销售量占了八分之一。到了1923年，年销量347,414架钢琴中的约五

经济价值与文化意义中的钢琴历程



▲ 1909年，一边是钢琴家在演奏，另一边是技术人员在制作“piano player”的“卷筒乐谱”





▲ 婴儿“Easy to Play”自动钢琴的广告

分之三（205,556架）为“自动钢琴”。这样的情形充分展示了钢琴从“体现智慧、展示想象和发展个性的”的主动状态的“艺术性”活动，急剧地下降为“非人性”的机械化消极娱乐手段。

这是人类文化艺术的悲哀，还是人类社会经济发展的趋势？孰是孰非，历史当有评判。

二　大众娱乐是钢琴发展的最大需求

——如此现象向世人敲响了什么是“真正意义上的音乐”的警钟

虽然用“不劳而获”来形容人类的天性似乎有一点过分，但是我们的历史就是一个不断地想方设法以最低的成本获得最大利益的过程。音乐上也是如此，不用学习演奏就能够享受到音乐一直是人们的梦想。我们曾提到，钢琴制造商很清楚，事实上没有多少人是具有音乐天才的，没有音乐天才怎么能弹奏钢琴？不能弹奏钢琴又怎么能让人们来购买钢琴？绝招产生了。这个绝招就是大家已经知道的player piano（自动钢琴）。

自动钢琴是一件什么样的东西呢？1825年，一个叫做Courcel的人想出了一个“家庭音乐制作”的革命性的点子。他设计了一个类似“机器手”样子的东西，安装在普通钢琴上，那些“机器手”的转动打击在琴键上而“自动”产生音乐，人们给了它一个听上去像希腊语式的美丽名字“Cylindrichord”。由于它良好的功能，一位有名的英国钢琴家汤姆斯•巴斯比称赞说：“Cylindrichord是一个无与伦比的一流钢琴手的替代者。”这是初期的自动钢琴原理，其实这类设想早在1801年就已经有了。不过当时的自动钢琴运作的原理不是后来的录制好的“卷纸筒”，而是参照蒸汽机原理，人们将音符和节奏都按照一定的位置和时间长度设计，利用气体压力（风箱）来控制“机器手”敲击琴键的装置。经过半个多世纪，1863年第一架完整的“气动自动钢琴”出现了，而且还注册了专利，可是后来并没有太成功。尽管在大西洋两岸都在积极地研制“气动自动钢琴”，但是大众却并不怎么感兴趣。想一想，在家里欣赏钢琴音乐要动用“蒸汽机”（当然不是蒸汽机，玩笑！），岂不是太过分了吗？

又过了大约十年，钢琴机械师们用“曲柄”原理，也即类似于我们厨房里的手动绞肉机那样的方式，尝试着给钢琴装上了新的“机器手”敲击琴键的装置。制造商利用风箱功能和录制好的“卷纸筒”来指挥“机器手”敲击琴键。安上这样的装置，不必用手指就可以“演奏”钢琴。这样的钢琴给消费者带来的愉悦是无与伦比的。这种自动钢琴在当时被称作为“player piano”或“pianola”，它没有错音，不需要手指练习，像一位真正的钢琴家那样将音乐控制得完美无缺，从而使得大量的消费者不费吹灰之力便有了完美的钢琴演奏技术和无限的经典曲目。因此，自动钢琴的“不教自会”成为了当时社会的一种时尚

口号。我们从图中的The Clark Apollo （阿波罗）公司对“Apollo Player Piano”所做的广告词的宣传，可以看到当时“自动钢琴”的时髦：

你有钢琴吗？几乎人人都有钢琴。但是，你会弹奏吗？啊！只会一点点。买一个“阿波罗”装在你的钢琴上，你能在自己的乐器上，用完美无缺的方式弹奏出所有美妙无比的音乐。

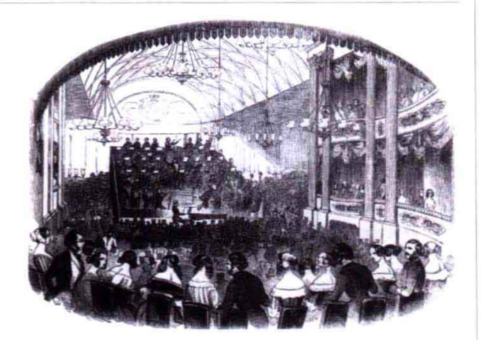
你表现感情和心灵，我们提供技术。

一个小孩能在琴键上任意弹奏各类音乐——歌剧、清唱剧、室内乐或各类伴奏——而且不必有任何音乐知识。

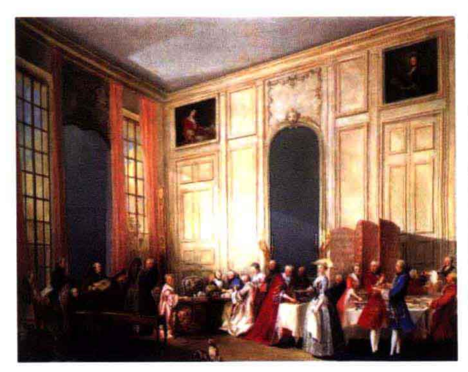
但是，人人皆知，事实上“不教自会”的钢琴演奏是不存在的，就如不用动力的“永动机”不存在那样，对于真正的音乐耳朵来说，“player piano”发出的依然只是机械之声，而不是真正意义上的钢琴音乐，那里没有心灵，没有感情，没有人的气息。

虽然钢琴制造商拼命鼓吹“player piano”是一件“完美无缺”的家庭“音乐家”，但是他们心里还是很清楚这位“钢琴家”没有血肉和灵魂，事先录制好的“卷纸筒”带给消费者的是太没有音乐想象力。制造商又开始动脑筋，设计了具有控制音量、速度的“卷纸筒”。钢琴设计师们又另辟蹊径发明了双脚气泵，让人们的双手得到解放，让双手能够自由地用来掌控速度和音量等其他装置，即一只脚用来控制风箱，另一只脚控制音量。这样一来，“player piano”似乎变得“人性化”了。“人性化”了的“player piano”极大地冲击了传统钢琴市场，大部分钢琴爱好者都投身于“player piano”。1905年，“player piano”的销售量只占整个钢琴市场的6%，而十年后，它在市场上的份额占了四分之一。再过了五年“player piano”的销售量上升至70%，一个惊人的数字！

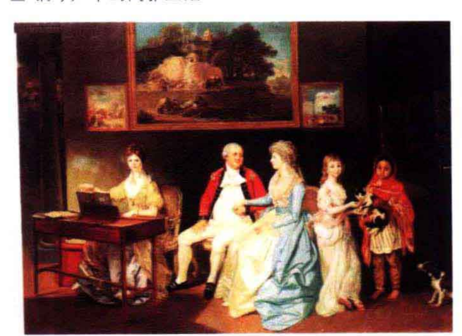
20世纪20年代，很少有人在学习传统钢琴演奏。如此现象向世人敲响了什么是“真正意义上的音乐”的警钟。



▲ 19世纪中叶的人们热衷于聆听钢琴音乐会



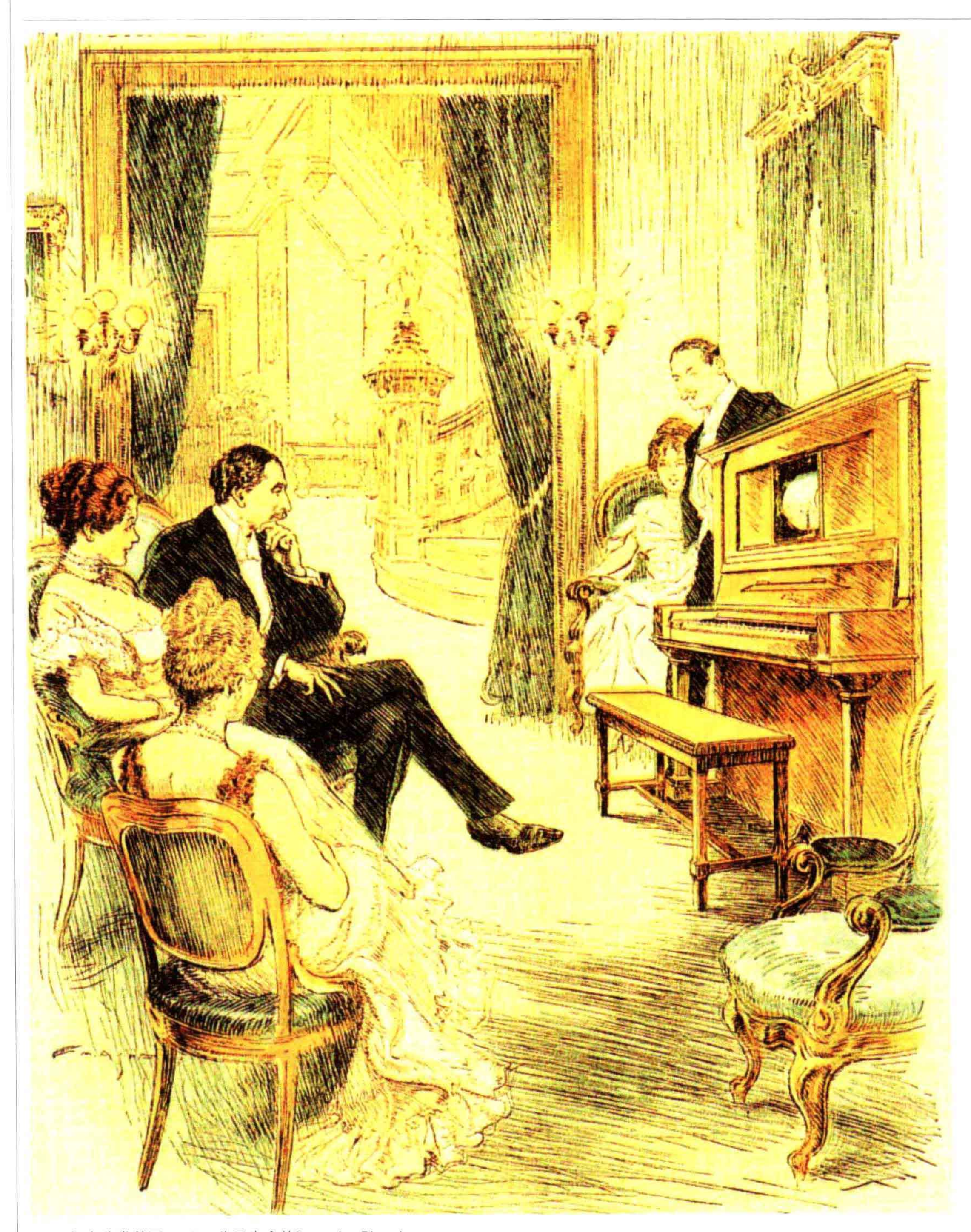
▲ 钢琴声中的高雅生活



▲ 家庭音乐氛围



▲ 年轻人更喜欢piano player



▲ 人们在欣赏美国Aeolian公司生产的Duo-Art Pianola

三　乡村女工弹钢琴成为刺激美国钢琴业发展的动力

——为了产业的发展，利用鼓励女性培养艺术爱好的“文明”手段来达到“不文明”的暴利目的

任何事物的发展都是有阶段性的。比如体育，当年出了一个庄则栋，全国上下掀起了乒乓球的热潮，以至于我们党和国家领导人可以用乒乓球作为外交的手段。后来，中国乒乓球席卷世界，几乎所向无敌，关心者少了。大家的注意力转向了排球。当朗平的战友们“三连冠”之后，体育爱好者的热情又转向了。转到了足球，因为中国队进入了世界杯。虽然“国足”冲出亚洲获了“零得分”，但这也是成绩。我们的目光还会转向哪里呢？

音乐也是一样，钢琴的发展自然也是阶段性的。贺绿汀的《牧童短笛》是中国钢琴作品走向世界的第一曲，傅聪是中国钢琴家走向世界的第一人。虽然现在又有了一个李云迪成为了“中国肖邦”，但是，在今天的中国，数以百万计的孩子弹奏钢琴严格地说不是为了音乐，而充其量是为了教育，或者更坦白地说是为了提高孩子的“价码”。在琴童家长们的心目中，李云迪的地位要大大地高于肖邦（当然肖邦已经死了，活人才有价值），因为李云迪的“中国肖邦”是一种身价、财富和家长的（不是孩子的）荣誉，而音乐只是一种手段罢了。

这样的异化现象是历史的自然。钢琴，在一个半世纪之前的情形并没有比现在“高尚”多少，别以为19世纪中叶前后的钢琴社会是一个多么纯净的艺术世界。其实，那时的情形远不是我们现在想象的那样——只有肖邦、李斯特、勃拉姆斯等伟大的艺术家在演奏钢琴，在创造伟大的精神产品。

1842年，作家狄更斯从英国来到美国的一个工业小城镇，他被那里的一件物品所惊异，那就是钢琴。当然，他的惊异并不是因为那里的钢琴特别便宜或者出奇的昂贵，而是发现钢琴制造工



▲ 钢琴化妆，包括缝纫盒、钢琴和书写台，女子必备的修养和手艺台

厂内的工人大多为从农村招募来的单身女工。更让他惊异的是，当狄更斯来到这些女工休息、生活区，他看到的是她们不仅以阅读报刊杂志作为消遣，而且还以弹奏钢琴作为娱乐的主要内容。他为之感慨万分：这里的女人与英国乡村女性是多么地不同！

读读报刊、看看杂志、弹弹钢琴这有什么稀奇的呢？狄更斯何必为此而大发感慨？这三项消遣内容早在几十年前已经成为当时人们的修养，特别是在奥斯汀的小说中，读报、看书和弹琴犹如中国古代文人的“琴棋书画”四宝成为了当时年轻淑女的必备手艺。但是，问题在于那修养和手艺仅仅是针对富裕悠闲阶层的小姐们的要求，而对于农村女子来说，那样的生活是天堂里的日子。为此狄更斯才“大惊小怪”的感慨。所以，眼光敏锐的大作家清楚地告诉那些中产阶级和上层社会的英国读者们，这读报、看书和弹琴“三宝”在来自乡村的女工中普及，这将对美国社会

经济价值与文化意义中的钢琴历程



▲ 姐妹钢琴爱好者

产生的影响和作用是不可估量的。

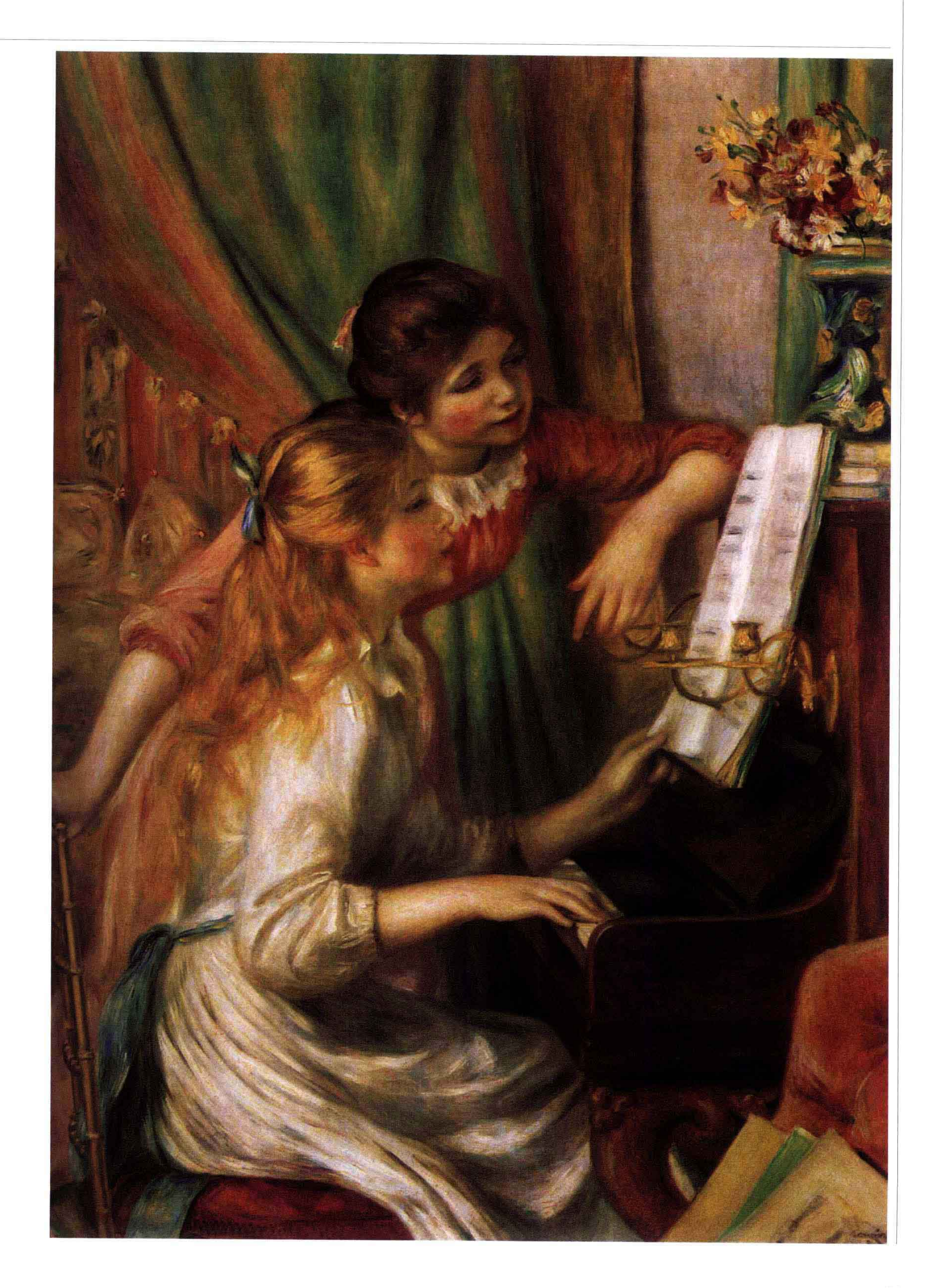
虽然狄更斯并没有说这“三宝”在乡村女工中的流行将会产生什么样的结果，但是我们可以感觉到，用知识、情趣和音乐来“教化”人们并不是孔老二儒家思想的专利。美国钢琴制造商肯定没有读过孔子再传弟子公孙尼子的《乐记》，而所采用的办法却是殊途同归，他们为了产业的发展、为了产量的提高、为了产品的优质，用鼓励女工学习知识、提高鉴赏力、培养音乐艺术爱好的“文明”手段来达到“不文明”的暴利目的。仔细想想，这些制造商是多么地智慧和“狡猾”，就如同现在“腐朽”的资本主义对崇高的社会主义的精神和物质侵略和腐蚀一样，他们让社会看到，乡村女工都会弹奏几下钢琴了，那高贵的小姐和夫人掌握良好的钢琴技艺是责无旁贷的了。这不等于是一种最有效的，而且是最便宜的广告吗？

我一直在宣传鄙人的一个“伟大”理论，即“音乐作为艺术是精神性的，然而，音乐作为职业是物质性的”。也就是说，艺术成品无疑是精神化的，而这些成品在创造、生产和展现的过程中，其物质化的程度事实上是非常高的。其实，这并无妨于艺术的精神性发展。教师和考级部门从学琴潮流中获得了利益，虽然绝大多数的家长并不指望自己的孩子成为“中国肖邦”（他们也知道人类只能产生一两个“肖邦”），但是学琴高潮不仅造就了无数个音乐天才，而且更重要的是促使了孩子们了解、感知或者喜欢了音乐。中国的音乐事业也许会在这样的“异化”潮流中得到很大的发展。

美国的钢琴市场就是这样培养起来的。乡村女工弹奏钢琴的故事成为了刺激美国钢琴业发展的一个动力。开始女人们只是把弹琴作为消遣，随后，这种消遣成为了时尚。特别是在那些社会上开办的大量贵族寄宿学校中，钢琴和法语成为了必修课程。在这样的时尚中，没有钢琴教育的家庭将是不入流的，没有钢琴教育的孩子是没有修养的，没有钢琴修养的小姐可能是嫁不出去的。最后一种可能或许是我想当然，但是，没有钢琴修养的女子成不了高贵夫人，也得不到绅士们的爱慕，这一点无疑是肯定的。请看一看这些画像，就知道钢琴的教育和修养是多么地重要。大量的钢琴教材出笼，一批一批的钢琴教学书籍出版，许多钢琴教师应运而生，还有更甚者。19世纪的淑女工作台就是这样的：镜子、钳子、剪刀、抽屉，还有琴键。化妆美容是一个淑女的基本功，另一项美容化妆的“基本功”就是演奏钢琴。

钢琴的制造业、钢琴的市场、钢琴的社会和群体，在一个貌似不经意的乡村女工的“计谋”下大规模地发展起来了。至此，我们可以钦佩地感悟到狄更斯的敏锐洞察力。为了进一步扩大钢琴的销售，制造商们接下来的一个“计谋”将针对那些演奏家们。请读者注意，制造商将目标对准钢琴家全然不是为了提高钢琴艺术，他们并不在乎音乐怎么样，而关心的是利润和利益。因此，我所说的“钢琴，在一个半世纪之前的情形并没有比现在‘高尚’多少，别以为19世纪中叶前后的钢琴社会是一个多么纯净的艺术世界”就是这个道理。 Ⓜ

（选自洛秦《钢琴的故事》，上海音乐学院出版社，2004年）



李斯特，以一个不平凡的大脑、一颗不平静的心灵和一种不同寻常的性格征服了钢琴世界

 撰稿/ 洛秦

李斯特是作为一名钢琴凶手为人所知的。诗人夏菲尔说道：“音乐会后，胜利的斗士像是战场上的主人一般，那被击败了的钢琴散落在他周围，震断了的琴弦像战利品一样到处漂荡，伤残了的乐器四处飞溅，观众们相互看看。惊呆得说不出话，就如同晴朗的天空，突然刮过一场风暴一样。”

一　他是音乐大师，也更是钢琴促销员

钢琴在19世纪具有两面性。一面就是我们在前面所看到的一个巨大的钢琴的制造业、钢琴的市场、钢琴的社会和群体，在一个貌似不经意的乡村女工的“计谋”下大规模地发展起来了。为了进一步扩大钢琴的销售，制造商们动用另一个“计谋”，针对的就是那些演奏家们。虽然制造商将目标对准钢琴家全然不是为了提高钢琴艺术，他们并不在乎音乐怎么样，而关心的是利润和利益。但是，就音乐自身而言，这样的商业行为带来的却是钢琴艺术的空前提高，这就是钢琴在当时的另一面。

请看，商人的“计谋”造就了一张长长的伟大钢琴家名单，诸如舒伯特、门德尔松、舒曼、肖邦、李斯特、勃拉姆斯、柴科夫斯基等成百甚至上千个钢琴家。这些人物不仅是钢琴演奏家，而更是钢琴音乐作曲家，他们为钢琴艺术的发展、音乐艺术的发展做出了杰出的贡献。同时，

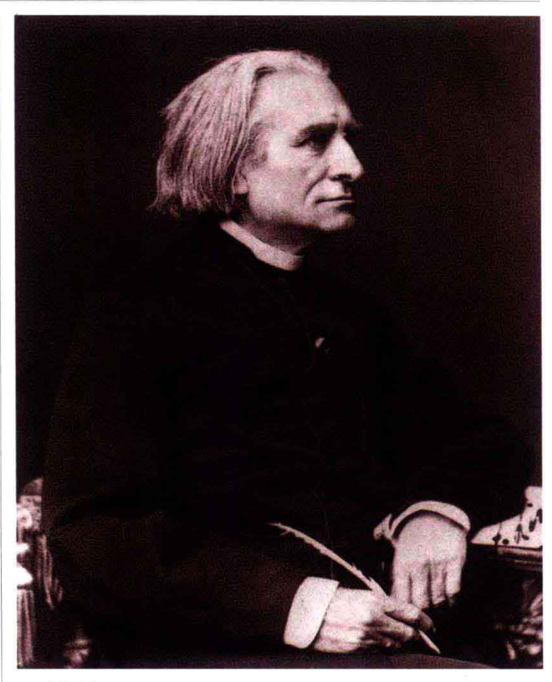
他们也杰出地扮演了钢琴促销员的角色。时过一个世纪，而且跨入了另一个新世纪的今天，我们购买钢琴回家，安放在学校琴房教室，高置在音乐厅舞台，甚至于摆设在商场餐厅里，大家弹奏的依然是这些伟大音乐家的钢琴作品。因此，我们可以看到，当年钢琴商人的用心既是“险恶的”，同时也是“伟大的”。在他们的“计谋”下，钢琴不仅推动了城市的经济，而且更是推动了文化的发展。如今，无论是钢琴演奏还是教育（甚至作为家庭装饰）都已经成为了我们城市文化生活中重要的内容和形式。

在当年“扮演钢琴促销员角色”的人物中，李斯特是最佳者。因为钢琴在他手中不只是一件乐器，他将钢琴的功能发挥到了极端穷尽的地步：时而是凶器、时而是眼泪、时而是鲜花、时而是筹码、时而是甜言蜜语、时而是狂轰乱炸、时而是运动鞋、时而是跳水台、时而是道具、时而是服装、时而是美女、时而成了强盗、时而是他的天堂、时而又成为了他的地狱，这钢琴简直成为了李斯特玩耍十八般武艺的器具。

二　一颗不平静的心灵与庸俗不堪的“炫技狂人”

李斯特是欧洲艺术音乐史上一位极其重要的人物，其兼作曲家、钢琴家、指挥家、哲学家、音乐学院院长和僧侣为一身。对于他的天才，有学者这样评价说，他有一个不平凡的大脑、一颗不平静的心灵和一种不同寻常的性格。在音乐史上，很难再找到像李斯特那样毁誉不一的人物。他的才华使得自己作为音乐家为人类艺术做出了重要贡献，同时，他的才华也诋毁了自己作为钢琴家的李斯特而成为了庸俗不堪的“炫技狂人”。

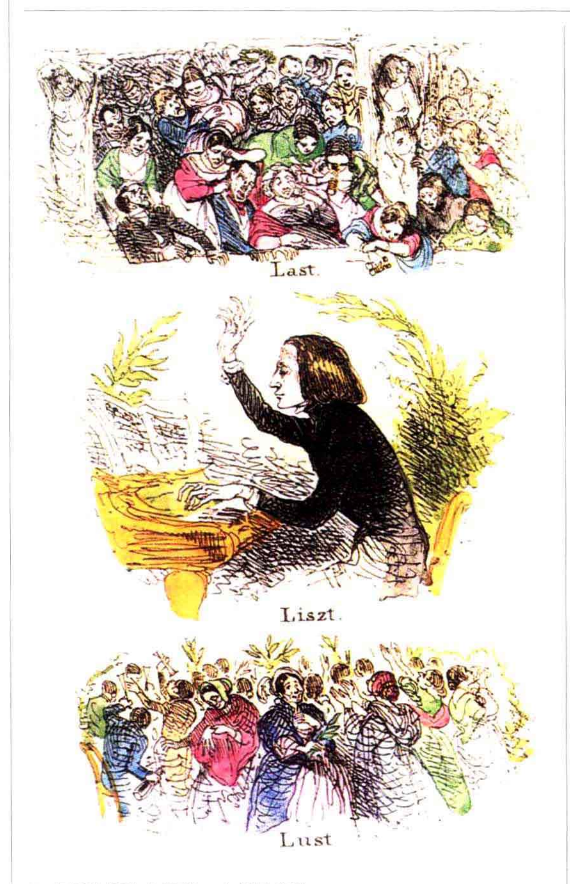
听，这就是李斯特自己的“宣言”：“你看见了，钢琴对我来说就如军舰对于水兵，或者马对于阿拉伯人一样。”因此，在灵魂深处，李斯特从来就是将钢琴作为马匹兵器厮杀于战场。他哪里觉得音乐是崇高的！钢琴在他这位“战士”的手中是枪、是刀，是与“敌人”战斗的工具。



▲ 李斯特

笔者曾经参与翻译过一本《李斯特传》的小册子，作者是英国音乐评论家安东尼•威尔金森，其中有一段讲述了李斯特与一位钢琴家进行竞赛的故事。情节大致是这样的，有一年，李斯特不在巴黎，但他听说一位被称为“三只手”的钢琴家西基斯蒙德•泰尔伯格偷袭了巴黎音乐舞台，为之非常愤慨。李斯特冲回巴黎，宣称自己要与这位暴发户泰尔伯格进行比试。他说：“我将要在泰尔伯格先生美酒中泼上冷水。”但是，当1832年李斯特赶回巴黎时，这位篡位者刚刚在胜利的凯旋中离开。虽然这场决斗不得不等到明年春天，但李斯特并没有休息。他在《音乐报》上撰文猛烈攻击泰尔伯格的音乐，文章说道：“我花了整整一上午把自己关在屋里，来仔细详尽地研究这些作品。然而，研究的结果却与我的期望截然相反。只有一件事情使我惊讶——如此空洞无物、平庸低劣的作品居然能产生如此巨大的效果。…… 我为自己感到遗憾，公众们硬要把我们的名字拉扯在一起，好像我们是在同一竞技场上

李斯特，以一个不平凡的大脑、一颗不平静的心灵和一种不同寻常的性格征服了钢琴世界



▲ 李斯特能让人哭泣，也能让狂欢

为同一桂冠而进行搏斗似的。"

泰尔伯格于1837年3月回到了巴黎，他立即宣布在巴黎音乐学院举行一场音乐会，这表明他要与李斯特进行公开决战。在音乐会上，泰尔伯格表演了他那两匹非常著名的"战马"，即他的《上帝拯救国王幻想曲》和根据罗西尼歌剧改编的《摩西幻想曲》。然而李斯特对"敌人"的"三只手"的演奏效果完全不以为然，他公然宣称："泰尔伯格不过是在钢琴上演奏小提琴罢了！" 当人们问泰尔伯格是否在下一场音乐会上与李斯特同台表演时，他对李斯特的侮辱给予了这样的答复："不，我不喜欢让人伴奏！"当时的评论简直可与今天世界性的重量级拳击赛的报道相媲美——"女士们，先生们，左手这边的钢琴，我们有'巨大丑陋之熊'，而右边，是'路易斯维尔之唇'。"

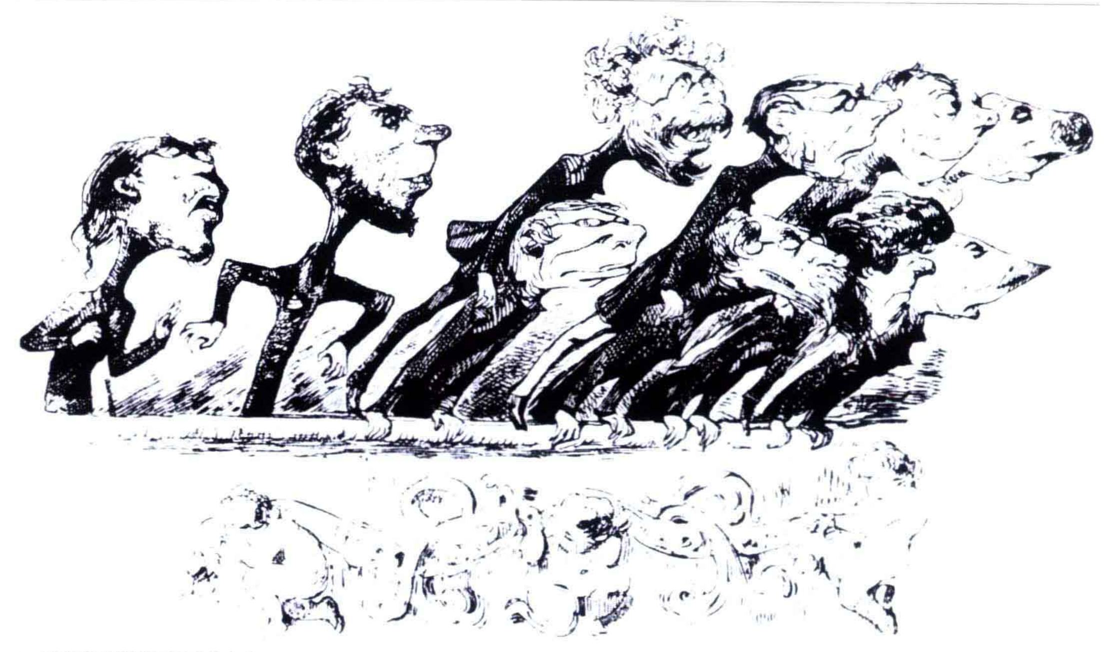
如果第一轮看上去是泰尔伯格占上风的话，那么，第二轮很清楚是李斯特得了优势。开始是泰尔伯格在音乐学院能容纳四百名听众的礼堂里举行了音乐会，而李斯特则以他特有的风格租下了歌剧院，在超前者十倍之多的观众面前进行了演奏。这是一次胜利，对此李斯特这样说："这天晚上对我来说是非常辉煌的，你从来不曾看到我能得到人们这样的理解，这样的喝彩。公众当然转向了我们这边。泰尔伯格惊得呆若木鸡。"

在3月26日随《音乐报》的版面上发布了决赛的消息。3月31日，在贝尔基奥约索公爵夫人的沙龙中举行了为帮助意大利难民的义演音乐会，这是第三个回合。音乐会票价是40个法郎，这是当时的最高票价纪录。

泰尔伯格首先出场，又重演了他的《摩西幻想曲》——耀眼炫目的表演，使他的崇拜者们如痴似醉。我们来看看李斯特是怎样来回敬他的！他坐在钢琴前，用双手梳理了一下他那缠扭在一起的长发。然后开始了他的《尼奥伯幻想曲》演奏。这首新近完成的作品，旨在要显示出他能完全控制这轮比赛。大把大把的音符发起了攻势，摇晃不停的身体，一会儿上下晃动、一会左右摇摆，双脚在踏板上似舞蹈般的活跃，左手一阵疾风阵雨，右手一连串和弦在暴裂。他精致的手指像舞蹈着的艺术家，他的耐力像一位阿拉伯骑士。

结果是无疑的，但美人们的眼睛转向了裁判。她怎样评判这场比赛？贝尔基奥约索公爵夫人这时以惯用的老练圆滑的诡计，把两位格斗士叫在一起，判决如下；"泰尔伯格是世界上最好的钢琴家，"观众们倒喘了一口气，"但是，李斯特"，她大声宣告，"是无以伦比的。"

然而，李斯特的竞技性并没有得到真正的音乐家们首肯。由于李斯特不仅在众人面前演奏时设计一些愚蠢的恶作剧，而且他还和音乐本身胡闹，门德尔松曾对李斯特批评。他说："李斯特已失去了我对他相当一部分的尊敬。他以可悲的、不完善的风格来演奏贝多芬、巴赫和亨德尔的作品，结果是那样含混不清。那样愚蠢无聊，



▲ 被李斯特演奏所吸引的人们

我宁愿去听一些中流水平的钢琴家弹奏，也许能得到更多的愉快。这里加了10小节，那里漏掉7小节，这里是错弹的和弦，那里是在轻柔经过句上他反而用了可怕的强奏。还有不少其他令人叹息的不端之举。”

炫技大师们都有一套特别的诡计招数，对手们不仅要相互竞争，而且更要赢得听众的注意力。李斯特通常是这样做的，如果掌声过后，他弹奏的一首贝多芬的奏鸣曲的反应不如往常那样热烈，那么他很快就紧接着一首空洞无聊的作品，以能让自己表现他那魔鬼般的钢琴演奏艺术。随即掌声大作，炫技狂人的荣誉得救了。

三　演技派明星、斗鸡战士和“江湖骗子”

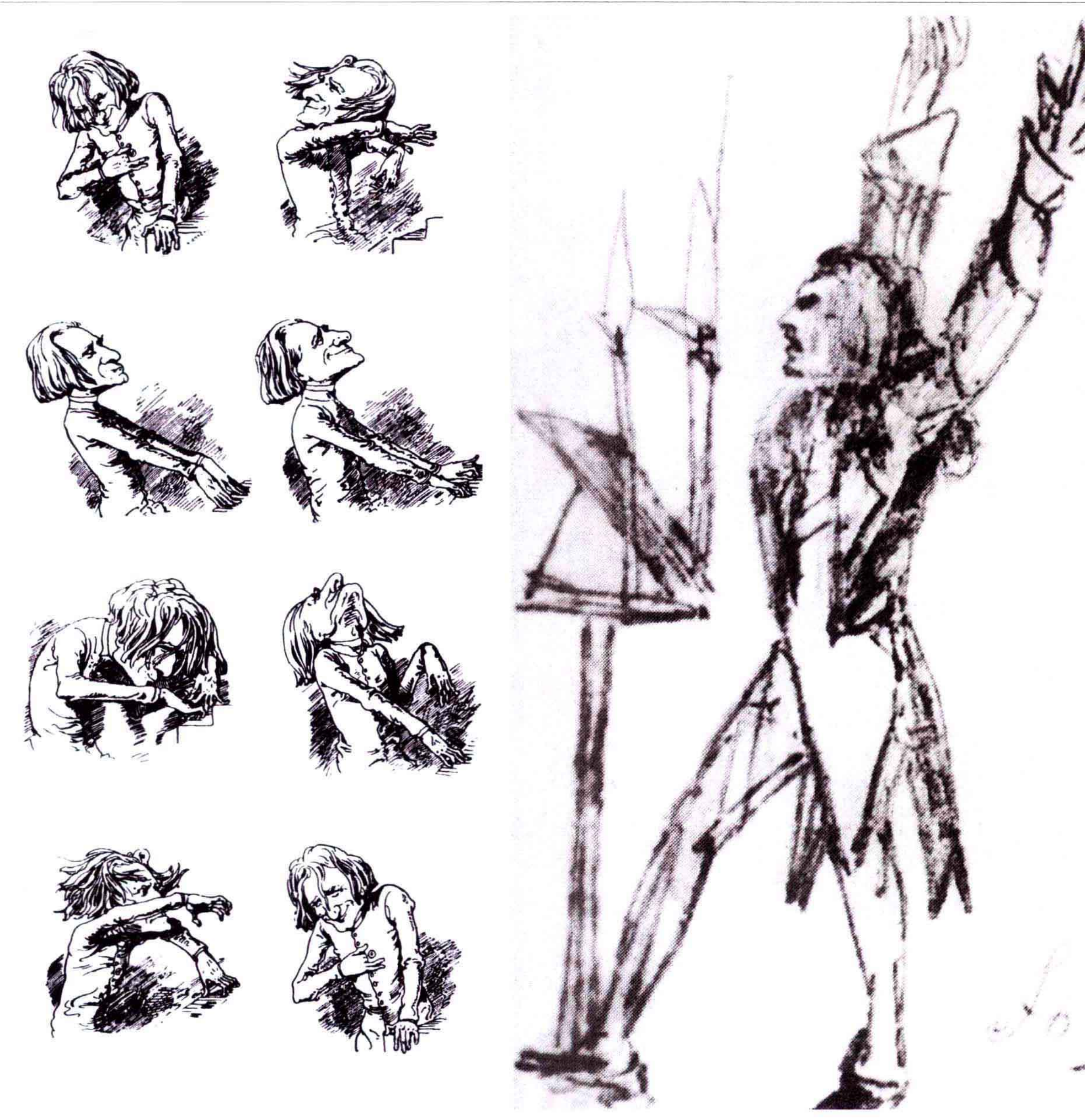
不幸的是，巴尔扎克将李斯特作为他的一部长篇小说中的一位意大利歌唱家的性格模特，而且还把他称作为“江湖骗子”。

评论家安东尼•威尔金森还在书中这样说道，1886年的钢琴在制造上已经比五十年前更加坚固



▲ 李斯特，你怎么会这样？

李斯特：以一个不平凡的大脑、一颗不平静的心灵和一种不同寻常的性格征服了钢琴世界

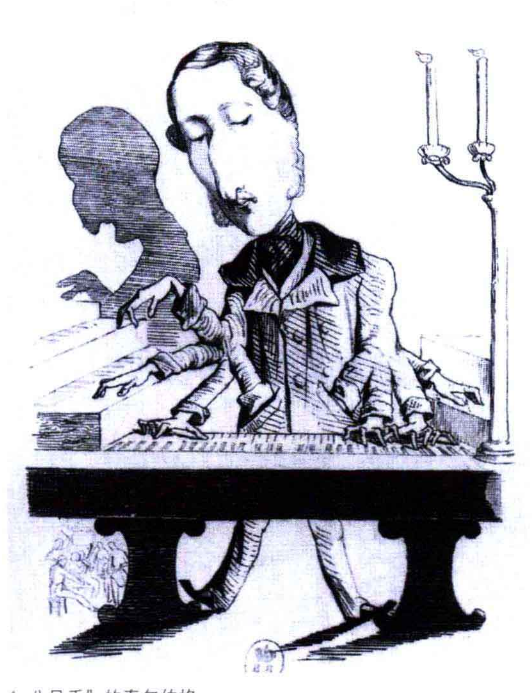


▲ 表演明星李斯特作秀

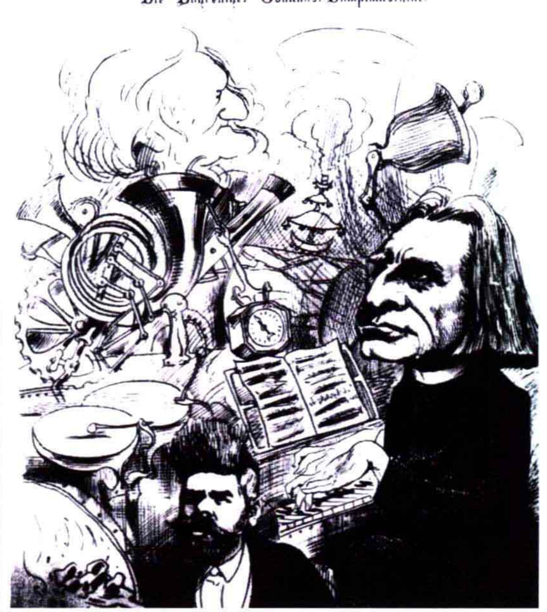
▲ 李斯特在指挥“强音”和“弱音”



李斯特，以一个不平凡的大脑、
一颗不平静的心灵和一种不同寻常的性格征服了钢琴世界



▲ 八只手”的泰尔伯格
▼ 操作钢琴“蒸汽机”的李斯特



了。而当时，李斯特是作为一名钢琴凶手为人所知的。诗人夏菲尔说道：“音乐会后，胜利的斗士像是战场上的主人一般，那被击败了的钢琴散落在他周围，震断了的琴弦像战利品一样到处漂荡，伤残了的乐器四处飞溅，观众们相互看看。惊呆得说不出话，就如同晴朗的天空，突然刮过一场风暴一样。”

我们可以看到这样一副漫画：一位巴黎音乐学院稳重的教授在李斯特的钢琴旁簌簌发抖，不是由于钢琴演奏家而是因为钢琴本身。他静等着，没准什么时候就能看到砸断了的琴弦和飞成碎片的琴锤。当李斯特演奏时，海涅也有同感：“既感到神圣，也觉得焦虑，但更多的是焦虑……”

其实，这类炫技“秀”并不只发生在李斯特身上，其他伟大的音乐家也干过这样的事情。

为了使得钢琴活动具有娱乐性，历史上曾进行过不少取悦一般大众口味的娱乐，例如“双钢琴之战”，即两架钢琴之间的“战争”。最早的“双钢琴之战”可以追溯到16世纪末，首先是柯劳迪欧•梅鲁拉和安德里•嘎伯瑞利在威尼斯举行了“双管风琴大战”；1708年，斯卡拉蒂与海顿在罗马相互对阵；九年之后，“无与伦比”的巴赫也与被誉为“波兰之王”的路易斯•马蟾德在德累斯顿进行“拚杀”。其中一些著名的“大战”要数1781年莫扎特与克莱门第，以及我们前面讲的李斯特与泰尔伯格。这两项“大赛”都得到皇家宫廷的极大支持和赞助，持续了很长一段时间而成为了传统。当时奥地利国王约瑟夫二世曾参与“大战”的观赏，他下注赌莫扎特的演奏技艺将高于克莱门第。结果国王获胜，因为人们评判莫扎特不仅有高超的技术，而且还有上等的品味，而克莱门第只具技艺。即使连最为“清高”的贝多芬也不例外，为建立自己在“圈内”的地位，为吸引“赞助人”的注意力，他也曾不得不卷入过这类“斗鸡”的娱乐活动之中。

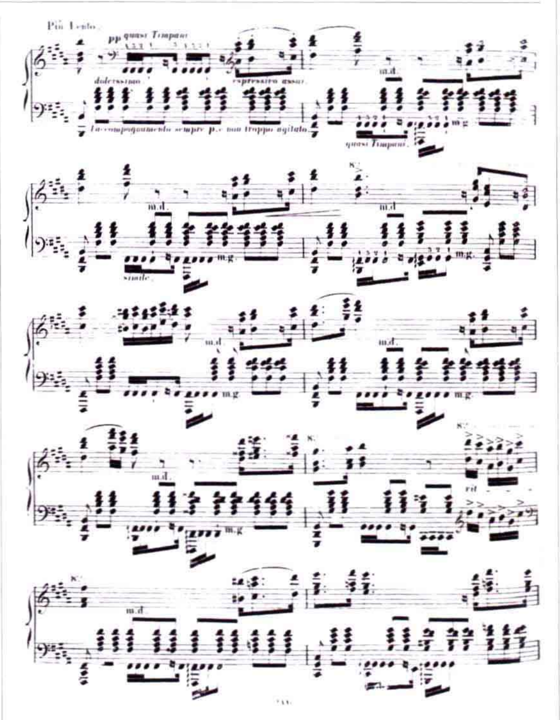
虽然到19世纪30年代中期，钢琴在机械上的各个方面都已发展成今天我们所知道的这个样子了，然而，它仍然不够坚固以抵挡像李斯特这般

炫技家们对它的袭击。早先，这种乐器是局限在较小的场合中，用于沙龙娱乐，而现在钢琴被召入了音乐会大厅。当时李斯特觉得钢琴太脆弱，为此，拒绝在一般舞台上演奏，除非有备用的钢琴。有时李斯特会在一场演出中用到三架琴，一架一架换着弹。1870年，他在魏玛教学时，每年使用一架新贝契斯钢琴。

正像由于竞赛驾驶员们的要求而促使了20世纪摩托车的发展一样，音乐会演奏大师的要求在19世纪也促成了钢琴制造的改进。李斯特出生时，钢琴才刚确定了它的基本形状，到了李斯特成熟之后，他的才华促进了钢琴得到了最重要的发展。李斯特天生具有那种捕捉迎面而来的新的机遇，他火一般的想象力不仅不断扩展了钢琴的表现领域，而且还向制造家们提出了改革和精制的要求。

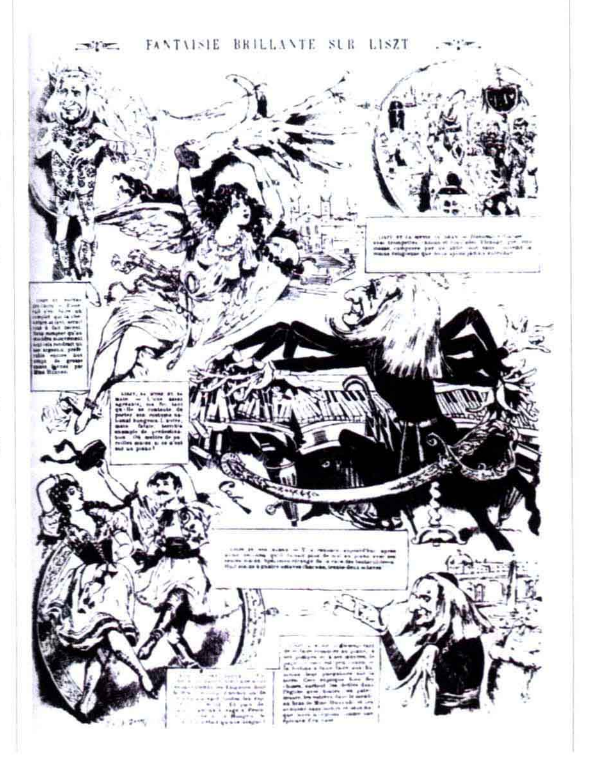
因此，确切地说李斯特是一位钢琴“演技派明星”。他的个人魅力吸引了舞台前无数钢琴爱好和崇拜者，同时他的表现力为促进钢琴商业化、市场化产生了重要影响。

19世纪下半叶以来，钢琴的发展是全方位的。钢琴作为音乐的表现媒介只是其一部分内容，我们从李斯特的“十八般武艺”中已经察觉到了钢琴巨大的潜在力量。肖邦、贝多芬把钢琴作为“革命武器”，好莱坞导演将钢琴作为浪漫的道具；钢琴是最早为无声电影配音的“功臣”，在东方社会中钢琴成为了西方文化的代表、西方文明东征的使者；钢琴在战犯集中营中是非常出色的灵魂教化剂，作为战利品的钢琴，在战场上成为了天堂之声，酒吧中少不了钢琴，学校音乐教育缺不了钢琴，爵士也是在钢琴的摇摆声中成长起来的。谁能想到，钢琴竟然还会成为现代艺术的陪葬品。Ⓜ



▲ 李斯特的作品就像双手十个手指都在琴键上到处“乱按”一般

▼ “群魔乱舞”的李斯特





街头音乐传统的缘起和发展及其在文化商品市场中的意义

撰稿/ 洛秦
摄影/ 洛秦

一 街头音乐的界定

作为一种音乐现象，街头音乐从来没有过明确的界定。翻开所有语种的音乐辞典，找不到任何有关“街头音乐”的条目。既然将街头音乐作为一种严肃的音乐文化现象来看待，那么在学理上对它进行一定程度的界定就必不可少了。

界定是一种认识事物的规范，怎么样来规范“街头音乐”的概念？从什么角度来规范这个概念？这个问题缠绕着我很久。我在进行“田野工作”的过程中，一直遇到如何来选择“街头音乐”考察对象的问题。哪些是，哪些不是？有许多是显而易见的，比如在西雅图“公众集市中心”内的大部分演奏活动无疑属于街头音乐活动的范围；再例如，在纽约街道上的艺人表演，当然属于街头音乐活动的范畴。因为他们的音乐表演活动是在街头进行的，活动具有较强的商业性，而且绝大部分的艺人是那些业余性质的、个体性质的音乐从业者。我们大多数人，无论在国外，还是在国内所了解到的街头音乐活动绝大部分都属于这一类。然而，仅从以上几个方面来规范“街头音乐”的概念是不完全的。

首先，“街头音乐”是不是一定特指在街头进行的音乐活动？如果是，那么纽约地铁中的音乐活动算不算？特别是在地铁车厢内从事演奏

算不算？还有，对于西雅图“公众集市中心”内部的商业店家旁边的音乐活动又怎么样来确定它们的性质？以“地点”来界定不行。那么加上一条，以具有商业行为的街头从艺活动来规范“街头音乐”行吗？从附录中所摘录的一些街头音乐考察实例中，我们看到，从事街头音乐活动的成员中间，有不少的一部分并不以在街头从艺来作为获得经济收入的手段，不以商业为目的。例如，洁丝卡、安迪等学生，他们只是把在街头进行音乐演奏作为生活的经历。如果说，再附加上“业余性质的、个体性质的音乐从业者”为条件来界定“街头音乐”是否会全面一些呢？事实上，也是不行的。因为，在街头音乐活动中，有一些则是“专业”的音乐从业者。我们可以从两个方面来理解“专业”的意思。一是音乐水平的“专业”性，另一是从事街头音乐职业的“专业”性。可能一些人在音乐水平上非常专业，但是他们并不以在街头演奏音乐为生活的主要手段，比如，在西雅图大学街上一年一度的“街节”中，华盛顿大学音乐学院的学生演奏弦乐四重奏就属于这种类型。有一些，可能并不具有专业的音乐水平，但是，他们却是以在街头从艺作为职业。也有少数，可能两者兼之。因此，情况很复杂。一个很典型的例子，在许多各种名目的街头艺术节日中，我们可以在那里看到在一个个临时舞台上，专业的乐队、合唱以及舞蹈在表演。对于这样的情形，我们能不能将其视为“街头音乐”的活动？

我思考了很久，觉得从传统的音乐形式分类角度来界定“街头音乐”非常困难。从音乐自身的体裁、题材，或者音乐表现的形式，音乐活动的场所、地点，或者表演者的身份等，都不可达到一个比较规范的程度。最后，我认为只有从音乐活动的存在方式的角度，即表演者与观众之间的关系，才能对“街头音乐”的概念和范畴有一个比较明确的界定。

街头音乐，一般指的是那些在“街头”——所谓街头的含义是比较宽泛的，包括街道、广场、公园、地铁、集市甚至某些商业地点等场所——进行的音乐活动。虽然在某些情形中街头音乐活动的进行需要得到一定合法程序的认可，例如在纽约地铁中、西雅图“公众集市中心”内从事音乐活动需要执照，但是在一般场合中，街头音乐活动还是自由的。无论需要合法程序，还是自由进行，表演者和作为参与者的观众的行为都是自发的、个体的、没有契约的。在街头音乐活动进行过程中，不仅表演者和参与者各自的存在具有很大的流动性、随意性和非约定性，而且特别是表演者与参与者的关系同样也是流动的、随意的和非约定的。流动性、随意性和非约定性表现在各个方面，包括表演场所的选定、参与人群的数量、双向交流的方式、音乐内容和形式的选择，以及表演活动中准商业行为的发生等。在美国社会中，街头音乐活动的这种生存方式是被社会普遍接受的，人们不仅给予它在地域概念上的空间范围，而且还给予它在心理意义上的人格尊重、文化价值上的认同、理解和欣赏。因此，街头音乐活动就是以这样的存在方式，形成了它在美国社会和文化中的特征和范畴。



▲ 游吟诗人

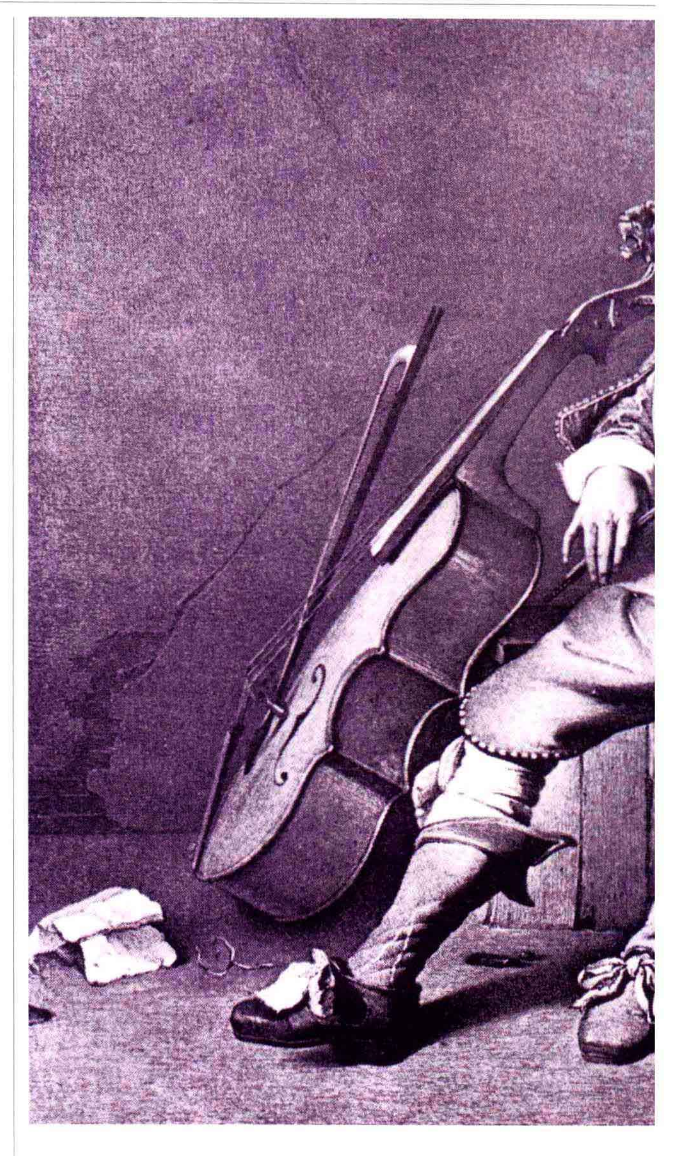
二　街头音乐的传统

街头音乐作为一种音乐活动的存在方式并不是现代社会才有的现象，事实上它是一种文化传统的延续。从历史文献中我们可以看到，欧洲最早的“街头音乐”现象应该追溯到荷马时期的音乐活动中。现存的资料中记述了不少当时在集市广场上演唱的歌曲以及具有节奏性的伴奏等。虽然那些歌曲的旋律已不可能为人所知，但是这些民间音乐或者流行音乐的内容和形式对当时的音乐发展起到了重要的作用。

之后，欧洲中世纪时期流浪艺人的性质和他们的音乐活动情形也有一些类似于我们今天谈论的街头音乐的内容和形式。那些无拘无束的流浪艺人，“无人知晓他们来自何方，浪迹何处”，他们在法兰西、英格兰、日耳曼与意大利随处游荡，在民间和宫廷演奏着他们的音乐，为欧洲艺术音乐的发展播下了种子，产生了非常重要的影响。

在当时，流浪艺人虽然多才多艺，他们一方面以表演、音乐和舞蹈获得自己的生计，另一方面，他们的艺术也为人们带来了快乐。然而，这些出身贫寒、没有固定的住处的流浪艺人却没有被当时的“官方”即教会所认可。卑微的社会地位，以及他们热爱和创作的民间生活题材的作品，被教会看作为对抗上帝意志的具有极大诱惑力的恶魔群体。因此，有关他们的内容很少被载入历史，所以，目前我们能够看到的有关材料非常有限。

到了中世纪后期，随着城镇生活的兴旺，一些流浪艺人开始逐渐在城市中居住下来。通过他们的艺术才华，也由于社会对他们的需求和欢迎，在某些地区流浪艺人的地位逐渐得到了教会的认可和法律的保障。由此，流浪艺人成为了一种职业。例如一些学生身份的流浪诗人（Vagantes）加入了这一行业。由此，流浪艺人的活动和表演不断得到发展，在1288年第一个流浪艺人同行会在维也纳成立，被称作“圣尼克莱兄弟会”，行会的领导人称为“艺人之王”由音乐技艺高超者担任。随后，14世纪初的法国和英国也都相继成立了类似的流浪艺人行会。



中世纪晚期和近代以来把这些流浪艺人称之为游吟艺人，在吟唱诗人的时代，他们被称作戎格勒。称游吟艺人（Minstrel）带有一定尊敬的意思，而戎格勒（Jongleur）则含有一点贬义的成分。其实，到了16世纪，游吟艺人也有贬义的意味了。例如，英国在制定有关的流浪法律时，将游吟艺人归为流浪者一类。

关于戎格勒和游吟艺人的情况，保罗 • 朗



在其《西方文明中的音乐》中有一些比较详尽的论述。他这样叙述到，戎格勒有悠远的过去，比吟唱诗人出现早千年以上。流浪艺人的起源可追溯到古罗马时代，他们的文学知识和音乐才干让人窥到古代的公众戏剧演出和其他节庆的残余痕迹。滑稽演员与杂耍艺人跟随四处征战的罗马军团，随着罗马文明的传播，到处可见他们的身影。在早期教父时期和中世纪早期，这些人依然活跃，但对于教会而言，他们的记忆和传统过于生动地反映了异教的过去，令教会很不舒服，因而大多数编年史家与虔敬的著述家便对他们视而不见。我们有关中世纪早期的游吟艺人的信息完全是否定性的，即，我们所读到的东西都是反对他们的教规和训令。

戎格勒和游吟艺人在整个中世纪里几乎是不可或缺的。他们出现在宫廷节日和最有地位的显贵城堡中；但有证据说明，他们也出现在市民阶层喧闹的节庆中，出现在比赛集会中；此外，

街头音乐传统的缘起和发展及其在文化商品市场的意义





他们也乐意为乡村婚礼提供音乐。他们积极参与宗教戏剧的演出，除了歌唱和奏琴之外，还背诵传奇、表演杂技噱头和魔术绝招。他们从一个村庄走到另一个城镇，见多识广，用他们的故事传闻吸引人们的兴趣，因此可以说他们发挥了相当于现代报纸的功能。然而，无论他们多么不可或缺，整个中世纪里他们都遭到轻视。这幅自相矛盾的图景无疑令人费解，但懂得禁令出自教会，就会明白一切。自早期教父的时代开始，以及后来在克吕尼改革时期，教会都将游吟艺人对生活和快乐发自本能的真挚热爱当作人类精神利益的危险大敌。可怜的提琴手如同癫痫病人、梦游人以及巫师一样，被禁参加圣餐和圣礼仪式。但是，尽管遭到排斥和鄙视，他们进行了顽强的斗争。我们知道，后来甚至也允许女戎格勒参加公众表演。教会的显要人物在家中豢养戎格勒，王子和贵族在城堡中为他们提供膳宿，甚至隐修院有时也在礼拜中雇用他们。看似奇怪的是，有充分凭据证明，每当教会会议召开，大量戎格勒就会在当地聚集。康斯坦茨会议期间，有报道说，大约五百名戎格勒会集到这座城市。我们应感谢这些不断遭到侵扰的戎格勒，因为在早期、中期的中世纪通俗史诗与世俗音乐、诗歌中，留存下来的资料中很多是他们为我们抢救下来的。

戎格勒基本上是流浪音乐家，因此他与游吟艺人有别，后者永久性地附属于某个贵族的宫廷或某个社团。但“游吟艺人”这个术语变得愈来愈有涵盖性，到13世纪末，戎格勒和游吟艺人都使用这个称呼。随着时间推移，游吟艺人占据了介于吟唱诗人[1]和戎格勒之间的位置。他生活上像个戎格勒，但他创作自己的尚松，像个吟唱诗人。吟唱诗人和游吟艺人常常成为至交，有关狮心王理查和他最喜欢的游吟艺人布隆代尔•德•内斯莱的美丽传奇就是明证。传奇说，狮心王在1193年被奥地利公爵利奥波德抓获入狱，布隆代尔在日耳曼四处探寻，终于找到国王所在。布隆代尔为了让国王知道消息，演唱了一首他们俩人以前一起创作的歌曲。

到13世纪，游吟艺人已成为一股很有影响的势力，令当时人感到又爱又怕。他独自一人将报纸、剧院和音乐厅的角色统揽一身。无论出现在何处，他都是快乐的化身，人们趋之若鹜。他给人们带来幻想和熟练技艺，招人喜爱。但人们也因他如此多才多艺而对他感到恐惧。教会当然意识到娱乐的力量和诱人的魅力，但不仅是教会感到这种多才多艺的能力具有邪恶性，而且普通民



▲ 西雅图仨小提琴手

▼ 街头钢鼓乐队

众也怀疑在表演中存在超自然的魔力。戎格勒通常能够在贵族、市民和农夫那里得到他的所需，生活得相当安逸，不愁吃穿。许多人羡慕他奢侈而无忧无虑的生活方式，更有不少人渴望进入这个行当。他们的人数不断增长，到13世纪末和14世纪，编年史所面对的已是名副其实的游吟艺人大军。钱伯斯提到，有一次会集了150名戎格勒；意大利的编年史书说，节庆集会时，会有上千名游吟艺人汇集一处。游吟艺人原先蓬头垢面、担惊受怕的日子已经一去不复返了。

游吟艺人的服饰很容易辨认。当时的图示插画表明，他们身着红色的短上衣，头戴一个黄色的风帽，下穿连衣裤，有两种颜色，垂直分开，就像后来宫廷弄臣的打扮。我们发现，很多日耳曼的游吟艺人都享有好玩的绰号："彩虹"、"谀妇人"、"跃兔"、"小琴弦"等等。有些绰号源自故乡，另有一些是他们自己起的，很有幽默感，反映出对生活的全然否定与鄙视。一个优秀的戎格勒应该会摆弄好几种乐器，根据传奇故事和其他的叙事诗歌，普通常见使用的乐器数量令人叹服，但他们的主要乐器是提琴，在法兰西被称为Viele。这种乐器的弯弓特别适合演奏持续低音，同时歌手进行吟诵。

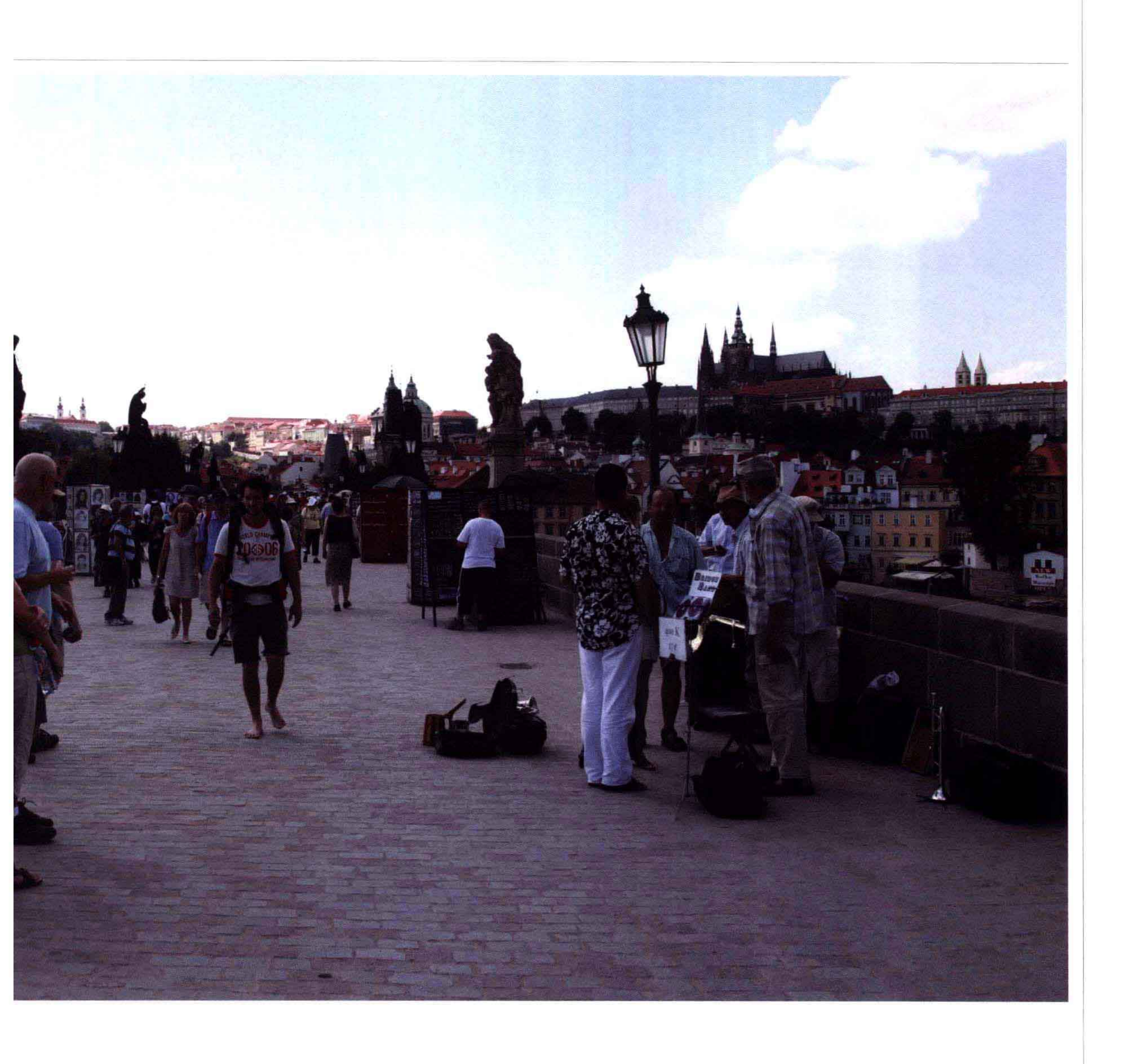
游吟艺人不仅是10世纪至13世纪最主要的世俗音乐活跃份子，也是这一时期通俗韵文最活跃的诗人。这些歌手和琴手是当时的炫技大师。主人指派他们表演自己的歌曲时，这些游吟艺人出于自发的创造倾向，往往对音乐进行修饰加工——程度各自不同，但有时修饰的比例非常大，以致无法辨认原来的旋律。好几位吟唱诗人曾警告手下的游吟艺人，不要对自己的歌曲进行歪曲。法语的贵族抒情诗歌之所以在旋律上远比德语的恋诗歌手丰富，一定与游吟艺人这种强烈的音乐创造能动性有关。在恋诗歌手的艺术中，诗人与音乐家的结合是规则，从而使游吟艺人的独立活动受到限制。[2]

从以上的材料可以了解到，当时的流浪艺人的世俗音乐对后世的艺术音乐产生了非常积极的影响。一个时代是如此，个人也是如此。



▲ 布拉格大桥上的街头乐人

欧洲音乐历史上，有许多伟大的作曲家及其音乐创作是从民间或者街头的音乐中获得灵感和源泉的，海顿就是其中典型的一个。有学者对海顿这样评价到，开创古典时代的海顿是这样一位天才，他参与了一个崭新的艺术世界从萌芽到鼎盛的全部过程，他吸收了一切，但依然保持自己的本色，他从通俗的民间技巧开始，最终抵达艺术的至高境界。音乐在他的笔下，摆脱了宫廷的礼仪陈规和轻浮嬉戏，成为了一种非常具有个性的表达，即奥地利农夫的的表达、热爱生活的表

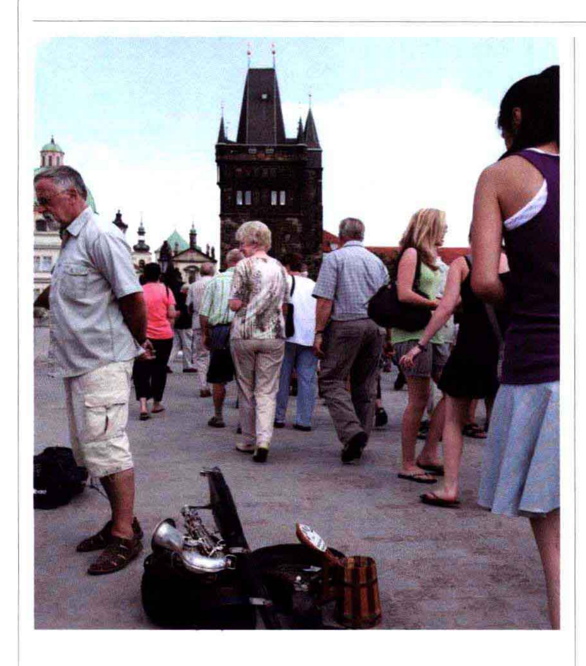


达、大自然多采多姿的表达，其中蕴藏了万花筒般的机智、幽默、欢乐和悲愁。他从意大利人那里习得形式圆满的美感，从德国人那里得知对位的奥秘，但他始终是一个技术娴熟、精通艺术的奥地利农夫。

海顿就是这样一位天才农夫，他伟大的音乐也就获利于他的农夫般的经历，从乡村和民间，甚至街头上获得了许许多多的音乐养料。比如，海顿常常运用通俗的民间音调作为自己创作的素材，包括德国的、波希米亚的、克罗地亚的、匈牙利的还有吉普赛的曲调。这些音乐素材都是他早年的生活经历所积累下来的。当时，海顿经常独自一人在乡村、民间巡游，有时候为了获取民间音乐的素材和即兴演奏的经验，他经常参与街头、广场的艺人们的演奏。这种方式不仅让海顿更加接近他的生活、他的品格，而且从中使得他获得了丰富的音乐源泉。在美国留学期间，我曾写过一篇《海顿的音乐及其民间传统》的论文，其中有一段是这样的：

The young musician supported himself

街头音乐传统的缘起和发展及其在文化商品市场的意义



with odd jobs and teaching. "He played at dances, he made arrangements of compositions for various instruments, he took pupils for miserably small fee. Most of all, he went gassatim, which means that he took part in serenades" (Geiringer: 1963, p.29). Austria had a great fondness for open-air music at night, and many musicians were needed to fill the continuous demand. In the eighteenth century in Vienna, people often saw this custom that several Viennese musicians, such as singers and guitar players accompanied by flutes, played serenades in the streets, and they were surrounded by an applauding crowd. Haydn made the best use of this fashion. He not only lived in this way but also learned from the rich well of Viennese folk music. Later, the spiritual of folk music became the greatest source of his art.

中文的大意是：

这位年轻的音乐家（海顿）以零星不固定的工作和教学来维持他的生活。"他为舞蹈伴奏，替各种乐器配器和编曲，从教授学生中得到很少的报酬。更经常的是他参与街头小夜曲的演奏。"（引自Geiringer: 1963, p.29）奥地利人非常喜爱晚间的露天音乐，许多音乐家的街头演奏因此而应运而生。在18世纪的维也纳，人们经常可以看到这样的风俗，几个维也纳音乐家聚集在一起，包括被长笛伴奏着的歌手和吉他手，在街头上演奏小夜曲，周边围绕着鼓掌的人群。海顿充分地利用了这样的风尚，这不仅是他的生活方式，而且他从维也纳民间音乐中获得了丰富的营养。之后，民间音乐的精神成为了他的艺术的最大的源泉。

在论述"前古典室内乐"问题的段落中，保罗•朗也这样说，在奥地利，这里充满了健康的、未受损害的民间音乐——的确，嬉游曲浸润在这样的民间音乐中。1794年的《维也纳戏剧年鉴》，对这类音乐受欢迎及流行的情况，提供了同时代有说服力的证据：

夏季几个月……一天里几乎每个小时，你都能在街头碰到演奏小夜曲的人……然而这些小夜曲并不象在意大利或西班牙那样，仅仅是用吉他或曼多林为歌唱伴奏……而是三重奏，几个声部的四重唱（大多选自歌剧），管乐合奏，经常也是整个乐队，演奏最有难度的交响曲……正是这些夜晚的社交音乐会表明了……人们普遍而强烈地热爱音乐；因为无论多晚，他们总要举行这样的音乐会……你很快会发现，人们出现在自家打开的窗前，几分钟之内音乐家就被一大群观众围了起来，这些观众，在小夜曲结束前，很少有离开的。

海顿象其他维也纳作曲家一样，把嬉游曲当作自学的课堂，通过实验与经验，精通了自己器乐作品所特有的形式与合奏技巧。[3]

我们从历史的时代和个人两方面的例子见证了街头音乐活动的传统性。我们都知道，传统并

不是一件简单的在历史中发生的事情，传统对人类的生活具有着非常重大的意义。传统也就是那些经历了时间和人类的经验被证明了是极其真实的东西和人的生活所需要的东西。传统的意义在现代社会之前的时光里是非常生动的，在过去的乡村生活中是极其有价值的。虽然在眼下的现代社会中间，传统的价值和功能似乎显得并不是那样的显著，但是在时间的长河中，文化价值的转化、调整和应用的积累过程不仅仅只是一个传承的过程，而且是我们以新的方式继续传递的、不断创造的过程。以这样的眼光来看待我们的街头音乐的传统，就可以理解它与历史的关系，更主要的是看到它在现代生活中所起到的文化继续的作用。

三　街头音乐在现代社会中的延续及其文化商品价值和功能

文化的继续或许按照其历史自然的发展规律进行，也许是人们以引导的、规范的方式得以实现。街头音乐从它的缘起，然后发展、延续在每一个时期和阶段都逐渐地发生着变化。我们从以上的叙述中已经了解到，随着社会的职业化、商业化的不断发展，过去的自由艺人开始分化。但是，街头从艺的活动依然存在，并且一直延续下来。19世纪的欧洲，街头音乐的活动仍然是社会音乐生活的重要内容之一。法国在1834年颁布了一个法律，政府允许街头流行音乐艺人组织他们的行会，并且规定街头流行音乐的出版计划。而且街头歌手必须持有标志才能进行演唱活动，这样以便于管理。当时的《音乐评论》（Revue Musicale）社长斐迪（E. Fétis）在1835年写了一篇关于街头音乐活动的报道：

政府可以大大改善巴黎的街头音乐，并且运用巨大的影响力导正游走的音乐家们，带给人们道德上的愉悦。这是它的职责。只花极少的金钱，它可以配置给音乐家旋律优美的乐器，让他们弹奏出美好的音乐。歌手们天赋雄赳气昂的声音，可以为人们唱出独特的爱国颂诗以及歌词严肃纯正、赞颂高贵美德、慷慨行为、为人们的天生情感所钟爱的歌曲。人们要听的是赞美对工作、清新、节俭、慈善的热爱以及最重要的对人类的热爱，　而不是去歌唱酩酊大醉和粗俗激情的欢愉。[4]

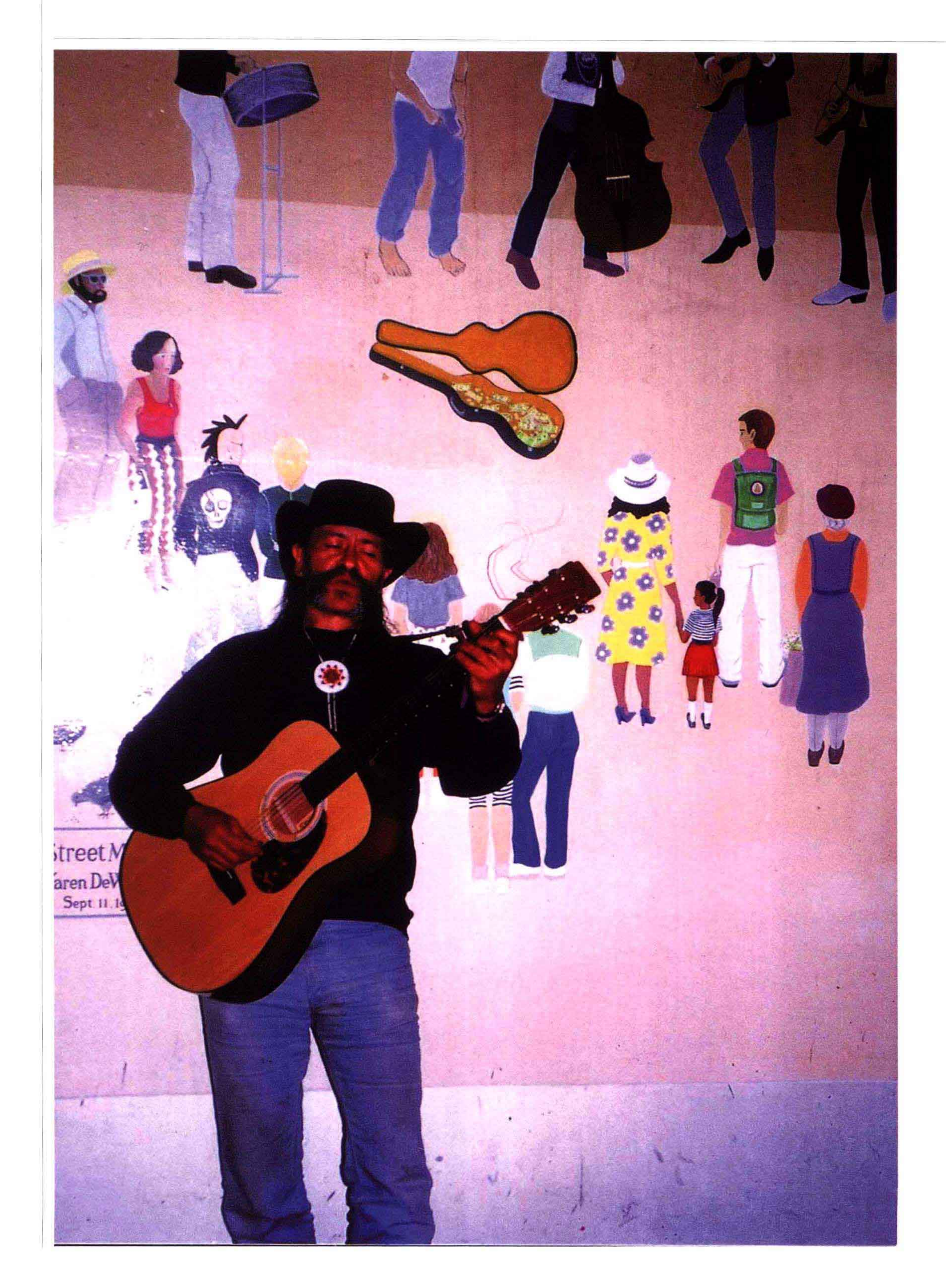
以上的引文是作者对当时法国街头音乐的社会教化作用的一些观点。我们从文化传承的角度来看，这段文字说明了街头音乐在19世纪时期依然有着重要的社会影响。

来到美洲新大陆开垦的新移民，从欧洲带来了文化，也包括街头音乐的传统。虽然没有更多的材料来追溯街头音乐在美国历史发展中的详细状况，但是西雅图“公众集市中心”内有一幅画，记录的是这个集市广场上街头音乐家表演的近几十年来的历史情形。画上标明，“农民集市”，这是几十年前这里的写照。据说，这张画作于1968年，至今三十余年了。但事实上，在那里的街头音乐家活动，不下于五十年。不管是三十、五十，还是一百年，“农民集市”画像就是街头音乐传统在美国的最好见证。所以，在我看来，“农民集市”壁画就像是西雅图“公众集市中心”街头音乐活动的“宣言”：这里是我们的起源，这里是我们的土壤，这里是我们的生活，这里有我们的精神，这里更是我们的传统和文化。

街头音乐作为传统和文化的存在和发展过程

▼ 俄罗斯民间乐器balalaika




Street



▲ 布拉格广场

一直与它生存的社会环境发生着密切的联系。尤其是现在，它的多重属性体现得更为充分。街头音乐可以是艺术的，可以是习俗的，可以是宗教的，可以是政治的，也可以是经济的。从前面的正文中的叙述，我们已经看到了街头音乐活动的确涉及了与社会关联的方方面面。例如，西雅图“公众集市中心”的安迪等所演奏的音乐以及他们对自己从事街头音乐活动的目的是非常艺术化的；在纽约地铁、西雅图街头所听见的安第斯音乐就是印第安人习俗和文化的直接体现；著名的黑人“五重唱”组的演唱和黑人教堂中的礼拜音乐活动是地道的宗教情感的表达；有关音乐与政治的关系虽然在我采访到的美国街头音乐活动中并不多见，但事实上是存在的。比如牙买加、特立尼达的 Raggae、Calypso 音乐就是非常政治性的，而且在许多场合中是在街头演唱的。在中世纪，雇用“游吟艺人”作为宣传工具的现象也存在。贾克 • 阿达利在《噪音：音乐的政治经济学》中也提到了我们前面曾论述的“狮心王查理”的例子，但是他从政治的角度来看这一现象：

在资本主义社会出现之前的世界里，音乐是社会信息流传的一种重要形式，而游吟艺人可以被为政者用来做政治宣传。举个例子，“狮心王理查”（Richard Coeur de Lion）会雇用游吟艺人写歌颂扬他的荣耀，并且在市集日在公共广场上演唱。在战时，吟游乐人也时常被雇用写歌挞伐敌人。相反地，不流于俗的游吟艺人写歌描述或讽刺时事，而各国君主会禁止他们吟唱某些敏感的主题，否则就得冒坐牢的危险。[5]

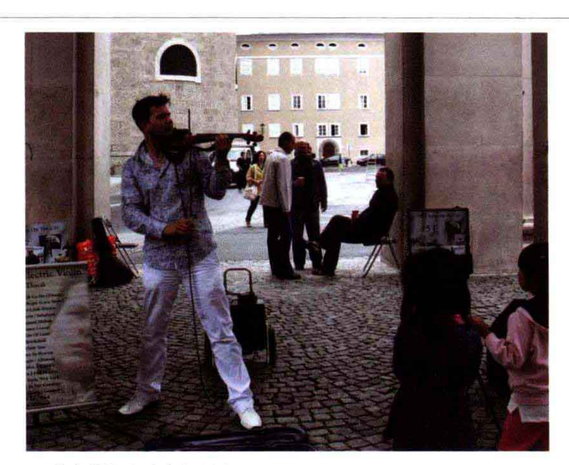
那么街头音乐与经济的关系呢？其实，街头音乐与经济的关系是大多数人最关心的问题，应该说对街头从艺活动的最直接反映就是经济行



▲ ▼ 萨尔兹堡街头吉他乐手



为。很长时间以来，人们都将艺术看作是纯粹的精神物品，不应该与庸俗的经济有任何瓜葛。然而，随着社会的变化，经济对文化作用的增强，人们对艺术与经济关系的认识也在改变。我始终认为，音乐作为艺术是精神性的，但是音乐作为职业是物质性的，音乐在社会生活流通和作用的过程中会形成一定的经济价值。在街头音乐活动中，音乐的经济价值是显而易见的。问题在于，我们怎么样来认识音乐与经济的关系。比如小费，在前文中已经专门论述，给小费是对街头音乐从业者的一种尊重的表示。但问题是，街头音乐是一种文化，我们都认为文化的价值是不能以金钱来衡量的，但是街头音乐的活动却又是需要经济来维系和推动的。因此，在街头音乐的观众和表演者之间付小费的关系中，这个悖论就体现出一个非常令人尴尬的情景：一位不给小费的观众可以表明他将街头音乐的表演视为文化，因为文化是无价的；另一位给了小费的观众无意之中



▲ 萨尔兹堡街头小提琴家



▲ 维也纳大街的木偶街头钢琴家

将街头音乐放到了商业化的位置上。哪一种更有意义、价值？

我个人认为，美国街头音乐活动的功能和价值是多方面的，但是其最主要体现在两个方面：一方面，与历史、传统一脉相承，它担任着文化传承且传播的重要角色，诸如街头民间音乐在历史上对古典艺术音乐的影响，以及它在现代社会中对文化多元化所起的作用等；另一方面，在现代社会中，它还呈现了大众文化与市场经济之间的关系问题。

20世纪以来，社会的变化、经济的发展极大地改变了人们的物质生活方式，同时也改变了人们的文化观念。伴随技术的革新与进步，伴随工业社会的规模化、组织化、程序化，伴随全球经济与各国贸易的发展，市场经济正在一步步地拓展自己的势力范围，无论是人们自觉或不自觉，它都将越来越多地与种族、民族、习俗、文化、以及意识形态等方方面面紧密地联系在一起。市场经济的独立、个性化以及文化性的成长，必然造就一批与之相呼应的群体，即大众文化消费群体。大众文化在一定的意义上是一种文化形态，"它不同于历史上早就存在的'民间文化'，而主要指为庞大的文化工业所支持，并以工业方式为广大的文化市场大批量复制、生产消费性文化商品的文化形式。商业电影、电视肥皂剧、通俗歌曲、休闲报刊、畅销小说、时装表演、营利性体育比赛等，都是它的主要成份。"[6] 街头音乐活动也是这种文化市场的内容之一。

虽然作为现代工业和市场经济充分发达的产物，大众文化与传统的各种文化形式相比，其最显著的一个特点就是商品性，这是市场经济的效应。然而，问题在于人们对商品的概念、消费的观念以及对交换价值的认识等已经发生了深刻的变化。

霍克海默和阿多诺认为，"生产领域中广为人知的商品逻辑和工具理性，在消费领域同样引人注目。闲暇消遣、艺术作品与一般意义上的文化，为文化工业所过滤；随着文化的高雅目标与价值屈从于生产过程与市场的逻辑，交换价值开始主宰人们对文化的接受。"[7] 如果承认街头音乐活动是一种大众商品文化，那么我们也就承认了它的存在和流通与商品的价值、消费的方式和交换价值的评估有着直接的关系。从前面所叙述的大量例子中我们已经看到，街头音乐活动的形式、内容，以及从业者的目的各不相同，就街头音乐活动的行为和存在作为一个整体的文化现象，它对文化的传播，对文化的多元化产生了非常积极的影响。但是，对于每一个从业的个体来说，经济目的依然是一个主要的因素。大多数从业者通过演唱、演奏和销售唱片、音带来获得经济效益是重要的目的。然而，在我看来，参与街头音乐活动的观众购买唱片、音带和给予小费只



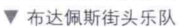


街头音乐传统的缘起和发展及其在文化商品市场的意义



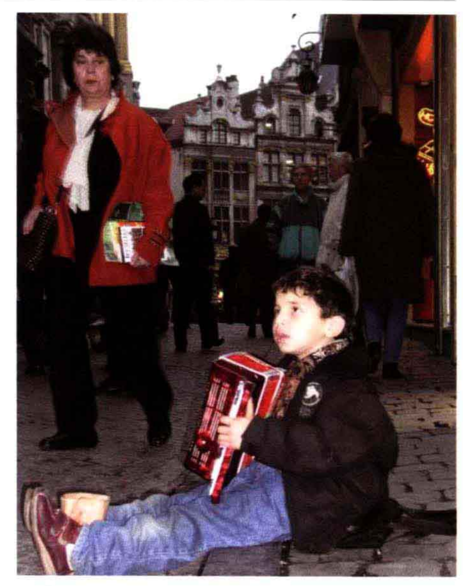
▲ 西雅图多元音乐文化街头集会

▼ 布达佩斯街头乐队



是这个大众商品文化流通中间的一个传统消费的表层现象。我们想象，如果认可街头音乐是一种文化，认可街头从艺者的价值，那么一元钱的小费能够买得起整体的历史传统和个体的人格自尊吗？显然，一元钱的小费不可能具有这样的价值。那么，这个大众商品文化又怎么样流通、存在？

我们换一个角度来理解这个问题。在现代社会的经济市场的交换价值中有一种“后文化”或“后传统”的现象，也就是说，现代交换价值的观念在部分层面上逐渐在替代原有的对传统交换价值的认识。我们从单一的等价货币或经济交换开始逐渐转向多层次、多方式的交换价值的体现。因为，我们对商品的享用，越来越只是部分地与其物质消费有关。可以将消费方式分为四类：主类消费（如食物），技术类消费（如装置设备），信息类消费（如信息、教育、艺术、文化与闲暇消遣）以及精神类消费（如时间、感情、心理、尊重等）。街头音乐活动作为大众商品文化的流通应该属于信息消费和精神消费。观众与表演者之间的狭义的经济价值交换（小费和购买唱片）只是这一大众商品文化流通中的很小一部分，绝大部分的交换价值是在信息和精神消费中体现出来的。人们更多的以花费时间、投入兴趣、给予感情和尊重来完成与街头音乐表演的价值交换，从街头音乐表演中获得文化方面的知识、听觉生理上的享受和精神观念上的认同来达到商品消费的满足。这也就是街头音乐活动在美国现代社会中的文化商品价值和文化市场功能。Ⓜ



▲ 荷兰街头小手风琴手



注释

1 吟唱诗人的艺术起源于普罗旺斯，那里阳光明媚、气候怡人。每一处城堡似乎都是一个微型皇家宫廷。已知最早的吟唱诗人是普瓦蒂埃的第七任伯爵，后成为威廉九世、阿基坦公爵（1071－1127），似乎可从他身上将吟唱诗人的渊源追溯到普瓦图。但吟唱诗人创作的全盛产地是在相邻的利穆桑省——加泰隆人就一直将整个吟唱诗人文学称为lemousi。这些诗人－音乐家的称呼，“troubadour"和“trouvere"，也许衍生自动词“寻找”（法语trouver），意指这些诗人最优秀的品质，即创造力与想象力；但也可能衍生自附加段一词，拉丁文为tropus。在实践中，只有那些出身高贵，为艺术而艺术，不求回报和酬劳的个人才配享有这个称呼。如果用自己的艺术谋生，无论此人多么伟大，也只能降格为游吟艺人，即戎格勒。（引自保罗·亨利·朗《西方文明中的音乐》，贵州人民出版社，2001年，第68页）

2 同上书，第72–73页。

3 同上，第376页

4 （法）贾克·阿达利：《噪音：音乐的政治经济学》，上海人民出版社，2000，第99页。

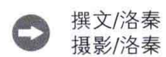
5 同上，第17页。

6 黄书进：《回归生活：20世纪的世界文化景观》，经济科学出版社，1999，第262页。

7 迈克费瑟斯通：《消费文化与后现代主义》，译林出版社，2000，第20页。

6 引自《美国社会文化透视》，端木义万主编，南京大学出版社，1999，第56页。

爵士发展的绝境



撰文/洛秦
摄影/洛秦

人人都知道爵士是一种最“酷”的音乐，但是我们对这样的定义必须非常小心。我们写了不少有关它的故事的文字，大家也读了不少类似的文字，听过这些音乐吗？特别是听过波普或硬波普吗？大家不觉得“调式爵士”或“自由爵士”非常杂嘈、不入耳吗？那么Soul Jazz又怎么样？因此，大家最好在阅读和聆听这种最“酷”的音乐——爵士的时候，也保持一种“酷”（冷静）的心情。我们已经看到，爵士的发展过程就是如此的扑朔迷离，它的风格变迁更是目迷五色、盘错纷繁。它的下一步将会走向哪里？是否会在这千头万绪的风格变迁中迷失爵士自己最根本的东西？我们的担心不是无缘无故的，20世纪60年代末开始，爵士真的发现它自己已经迷茫失措。从此，爵士的发展开始走入了绝境。

一　戴维斯的不断“变形”与最后的“呐喊”

所谓绝境，也就是意味着前程已无路可走。当然，任何事情的状况，辉煌或衰败，都有一个发展的过程。我们在这里要提及迈尔斯•戴维斯，因为他个人的演艺生涯可以说就是爵士历史发展的一个缩影。有评论这样说，在20世纪60至70年代初的爵士音乐家中没有比戴维斯更博得人们尊



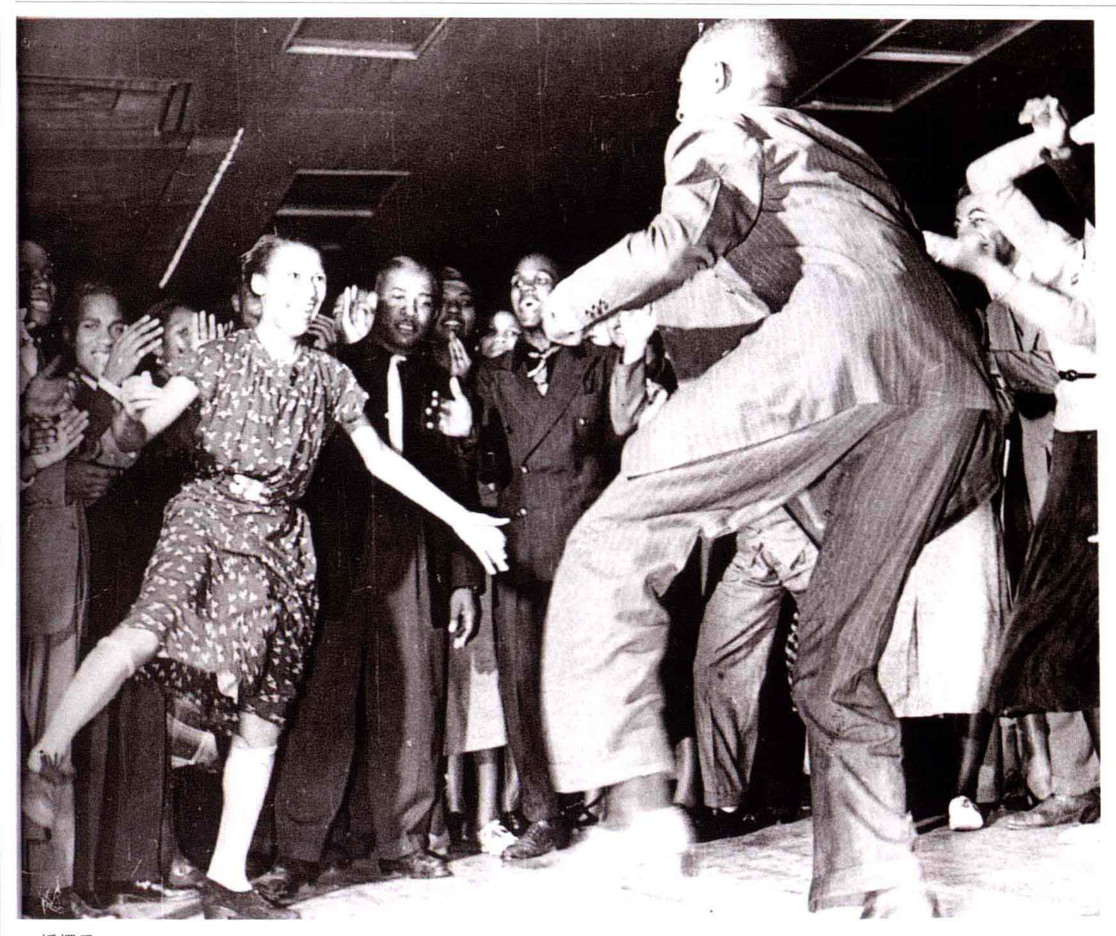
▲ 爵士摇摆

敬的了。他录制的作品几乎都成为了当时非常受欢迎的曲调，这并非由于他的小号吹得精湛无比，也不是因为他的崇拜者们对其过于迷恋，而是戴维斯自己独特的品味、独特的眼光、永远的创新精神以及他宽宏的心怀，不断发现和推荐新一代的爵士人才，使得他自己不断在爵士舞台上发放光辉。1960年代初，科尔曼和科特兰在爵士世界里独领风骚，一直占据着新闻界最受瞩目的人物的地位。那时候的戴维斯并不嫉妒和羡慕，也没有随之而见风使舵，跟随着“自由爵士”或“新浪”的潮流起哄，而是避开媒体的关注，在一边静静地聆听和思考。爵士应该怎么样发展？它的前景如何？还有什么可以再挖掘的？

戴维斯的思考是从两个方面进行的，一是怎么样把更为松弛的、更少约束的结构与更为紧密的乐队组合相结合；另一是用什么样的手段和媒介使得爵士的音色更为新异和具有活力。毕竟是戴维斯，良好的古典音乐的素养总是给予他许多旁人所不及的从音乐本体中发掘能源的灵感，天生的音色敏感性赋予他对声音世界的广阔幻想。在结构问题上他采用了古典音乐中回旋曲式的概念，不断地重复乐思、乐段，使得每一个作品都具有活力和明确的结构倾向；在音色的问题上，他大胆地启用了电子乐器来创造和获得各种各样的音响色彩，他的音乐的抒情性和幻想性在表演和创作中得到充分的发挥。

1968年期间，人们惊奇地发现戴维斯在聆听詹姆斯·布朗和阿雷萨·弗兰克林（Aretha Franklin）的演唱，以及摇滚歌星们如“The Fifth Dimension”和“The Byrds”乐队的音乐。在这些音乐中虽然有一些不同种族和风格的综合因素，但是根本的还是大众化的摇滚音乐将

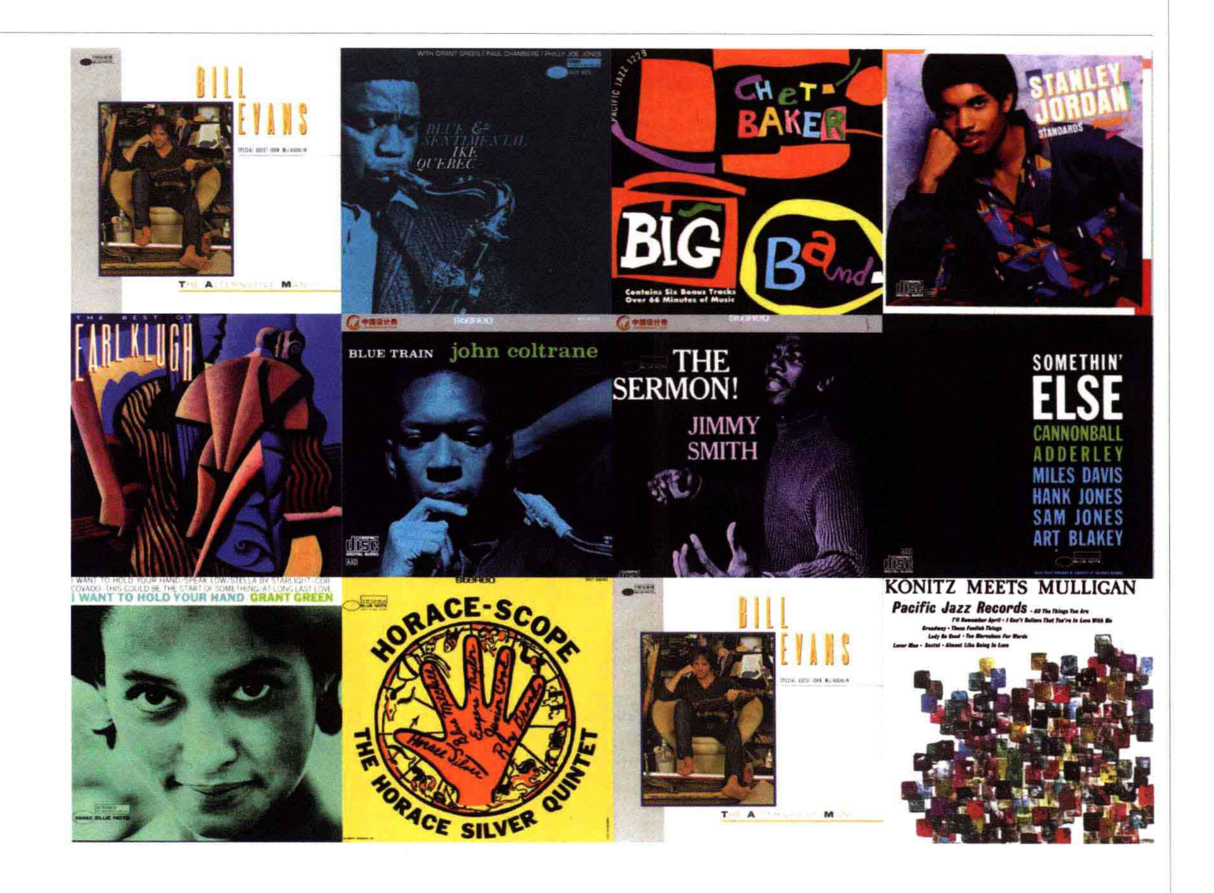
爵士发展的绝境



▲ 摇摆乐

几乎所有的流行乐种融合在了一起。自从“甲壳虫”掀起的摇滚热潮以来，爵士逐渐失去了大众音乐舞台的台柱地位，慢慢地退让给了摇滚，成为了“少数民族”。然而，戴维斯却不相信爵士正在衰败，当然，他所不相信的是他自己会从舞台上退出。他需要大众、需要流行、需要被欢迎，他要融入于流行的核心。因此，戴维斯又开始“变形”他自己。从他那时的形象看，人们在疑惑：戴维斯变成了“流行乐手”而不再是“爵士大师”了呢？然而，1969年经过几乎没有休止地在录音棚里工作，又一个革命性的新作品《In A Silent Way》诞生了，由两架电子钢琴、两架电子管风琴，加上电子吉他和萨克斯管，当然包括戴维斯本人的小号，全然一幅“Electronic Miles Davis”的形象，难怪有人称他为“放电的戴维斯”。翌年，戴维斯又发行了一个具有“划时代”意义的双唱片专辑《Bitches Brew》（“泼妇酿酒”）。《Bitches Brew》成为了迄今为止戴维斯最畅销的作品。原因在哪里？原因就是戴维斯融合了摇滚音乐的因素，参与这张专辑演奏的乐手包括他自己在内多达13人，其中电子钢琴6架，4位打击乐手。他的这张专辑成为了戴维斯“放电革命”的典范，也是爵士走向大融合的标志；与此同时，戴维斯这一最后的“呐喊”也成为了爵士穷途末路的象征。

虽然我们说“放电”的戴维斯是他自己最



后的“呐喊”，但是他的影响是如此之大，在爵士历史上极少有人能与之相比。爵士与摇滚的融合现象是不是由戴维斯开始的我们可以姑且不论，但是一大批这种融合潮流中最出色的弄潮儿都曾是戴维斯的搭档和伙伴。首先要提到的是托尼•威廉姆斯（Tony Williams），这位极其有影响力的爵士鼓手建立了“Lifetime”三重奏乐队，1969年5月与吉他手约翰•麦克劳格林（John McLaughlin）和管风琴手拉里•扬（Larry Young）一起录制了《Emergency!》，比戴维斯的《泼妇酿酒》还要早三个月，这对于大多数人来说，“Lifetime”太粗俗、太激烈，更像是吉米•亨德里克斯（Jimi Hendrix）的摇滚，而非传统的爵士三重奏。但是，它成为了融合潮流中的先锋。接着，在1971年，这位英国出身的天才吉他手麦克劳格林离开了“Lifetime”，大踏步地经过那扇曾参与打开的“融合”大门，组建了“Mahavislnu”大型的爵士管弦乐队。凭借堆积如山的麦克风，以及连亨德里克斯和节奏布鲁斯都无法与之相比的麦克劳格林电声吉他，他将噪音和抒情的印度诗歌结合在了一起。与戴维斯的《泼妇酿酒》形成了强烈的对比，麦克劳格林以简单、明了的独奏和伴奏的关系，以及经过完美的排练所形成的配合，替代了Davis将摇滚融入后的爵士变得沉重、闷长、晦涩的音响，赢得了巨大胜利。

二　从“融合”走向“芬克”还是“爵士”吗？

1971年，也曾是戴维斯伙伴的韦恩•肖特（Wayne Shorter），与管风琴手乔•扎温努尔（Joe Zawinul）联手组成了被称之为最伟大的爵士乐队之一的“Weather Report”。之所以命名这个乐队为“天气预报”，是因为肖特认为他的



▲ 布拉格爵士音乐会场景



爵士发展的绝境



▲ 音乐会观众在等待

音乐就如同天气一样每天都在变化。

赫比•汉库克（Herbie Hancock）是另一位爵士与摇滚融合中的明星，1960年代与戴维斯合作参与了爵士与摇滚的融合，但之后离开了那里，自立山头。1970年代起，他率领了一个六重奏的“Sextant”乐队，将爵士、摇滚和非洲音乐，以及印度音乐因素结合在一起使得这个“六分仪”成为了摇滚爵士中最好的乐队之一。在演出中，“六分仪”乐队时常穿着非洲服装，而且它的专辑《Mwandishi》的背后附录着乐队成员们各自的非洲名字。尽管，“六分仪”乐队很成功，但是汉库克还是解散了它，重组了一支名为“Headhunters”（“猎头者”）乐队，并且以同样的《猎头者》命名了他们的专辑，这一专辑很快成为了最畅销的作品。《猎头者》的出品表明哈库克已经从爵士与摇滚的“融合”走向了另一个潮流“Funk”（“芬克”）。

不只是Davis在聆听James Brown的“芬克”演唱，汉库克也非常热衷于“芬克”音乐。他曾经说道：

我聆听詹姆斯·布朗和斯莱，并且也谈论和阅读有关他们的情况。我已经找到了我想找的东西，我会尽自己最大的努力来完成它，这就是为什么我要进行“芬克”音乐风格的尝试。我认为还没有任何一位爵士乐手真正地认识到“芬克”音乐的价值所在。

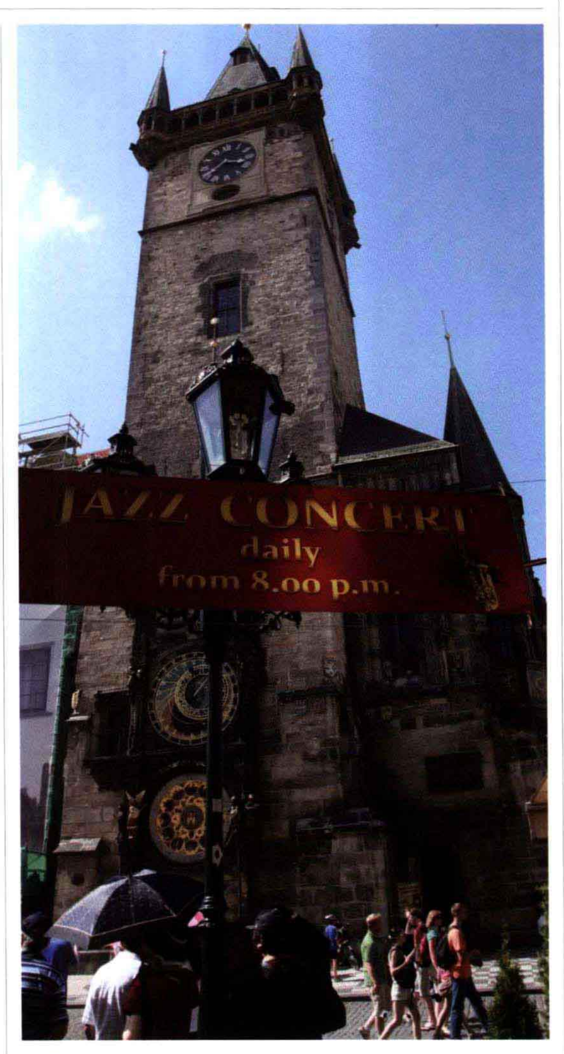
《猎头者》就是他对“芬克”尝试的结果，以100万张的销量载入了爵士史册。他的智慧、才华和不断探索的精神，以及加上幸运，使得他的名字在爵士历史上留下了不少篇幅。然而，我们不禁要问，后期汉库克的“猎头者”乐队身穿西班牙服装，头上装扮着非洲式样的发型，演奏着黑人“芬克”音调，这是化妆舞会？或是时装发布会上的奇异服饰表演？“爵士”究竟还是不是爵士？

三　爵士真的是走入了绝境？！

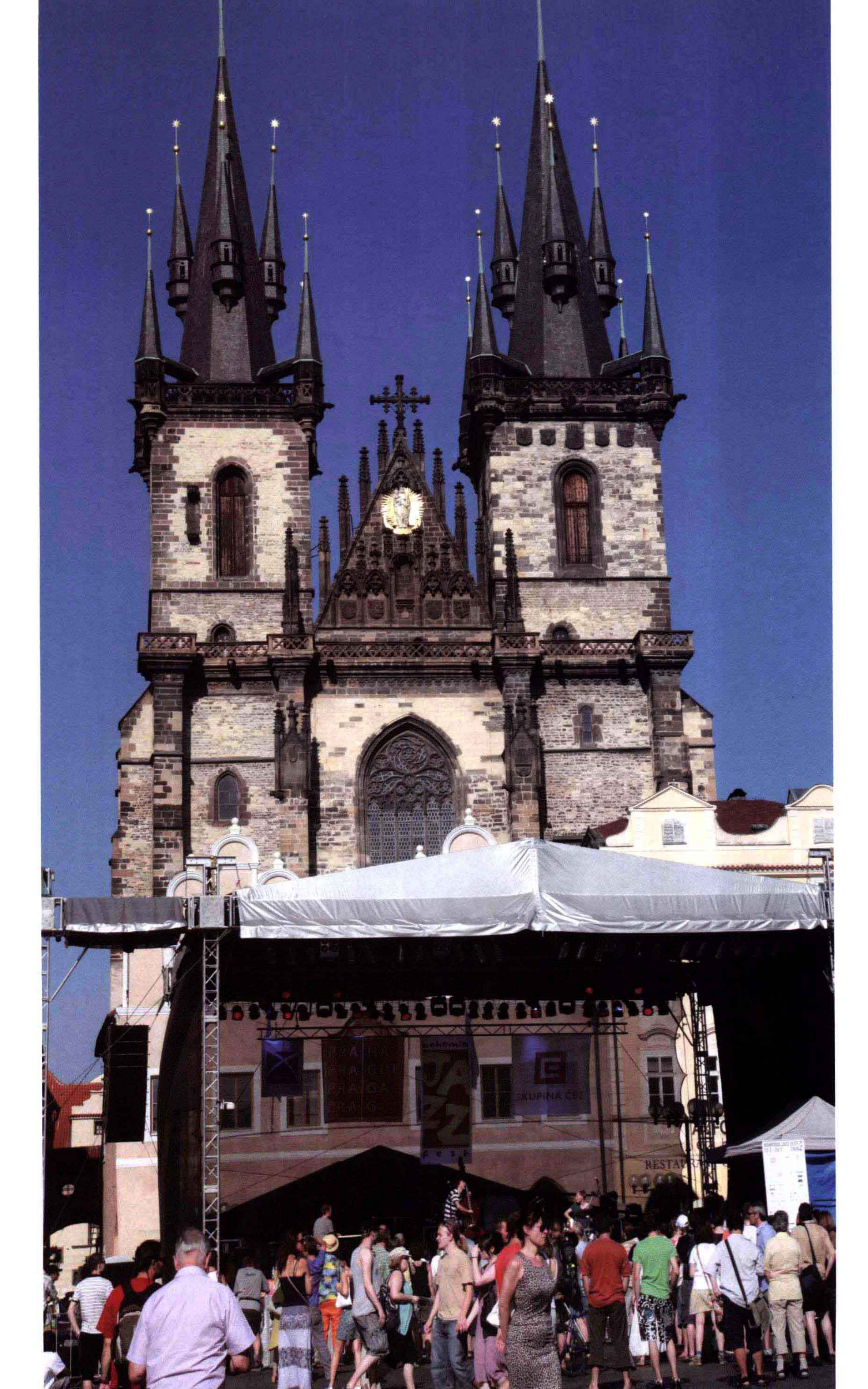
虽然，并不是所有的爵士乐手都卷入到了“融合”或“芬克”的潮流之中，也有不少有才华的爵士音乐家在走着自己的道路。有一位受过高等教育的爵士乐手和理论家叫做乔治•鲁塞尔（George Russell），他曾撰写过一本论著《论即兴演奏调式结构中的利第亚调式半音问题》，这本著作影响过许多年轻的爵士乐手。在著作中，他论述了爵士音乐的许多理论问题，其中的重点是重新考察了爵士传统音调的起源，并且从调式理论的角度对利第亚调式的半音问题作了详尽的解释。他出版的《爵士研讨会》音乐专辑就是其音乐思想的最集中的体现。一个爵士乐手具有如此之高的音乐理论修养，这在爵士历史中是非常罕见的。鲁塞尔曾在列诺克斯爵士学校任过教，还接受过布兰迪斯大学的作曲委约。1960年代中期，他带领着一个自己的乐队到欧洲进行巡回演出。虽然鲁塞尔有着很好的音乐理论根基，但他绝不是一个纯粹的纸上谈兵的空谈家，他总是想方设法将他对调式理论的认识和半音化处理运用到爵士的创作实践中去。

另外，曾是科尔曼乐队中的贝司乐手查利•哈顿（Charlie Haden）组织了一个大型爵士乐队，叫做“Liberation Music Orchestra”。以西班牙国内战争为主题，这个“解放音乐管弦乐队”曾出品了一个集子叫做《We Shall Overcome》（我们将会得胜）。还有一个值得一提的是一位女性叫做卡拉•布莉（Carla Bley）。她看上去像一个流行歌手，而事实上，布莉创作了一部爵士历史上独特的爵士歌剧《Escalator Over Hills》（山坡上的自动楼梯）。这部歌剧发行于1971年，两小时之久的歌剧还有一个令人不可思议的副标题《A Chronotransduction》，意思是“时间转换”，作品涵盖了从“大乐队”到原型的世界音乐等素材。这也可以说是爵士历史上的一绝。

1967年7月科特兰因患肝癌逝世，年仅41岁的爵士天才熄灭了他的光芒；1970年另一位天才式的人物艾勒（Ayler）被发现在纽约东区的一条河中身亡。科特兰的英年早逝、艾勒的神秘死亡都



▲ 爵士音乐会告示


SKUPINA ČEZ

给爵士历史带来了阴影。让人看不懂、也听不懂的爵士已经是五花八门、眼花缭乱，再加上这些明星的不幸夭折坠毁，爵士真的是走入了绝境。

20世纪70年代，爵士乐进入了所谓的融合派爵士乐时代，这种新的风格将爵士的即兴演奏和摇滚的音响效果融合在一起，“气象预报”、“猎头者”乐队都是这个时期的代表。到70年代末，这种音乐形式的探索在艺术上已经是穷途没路。那么，这之后的爵士发展出现了什么样的情形呢？

从它的缘起、风格的形成到变迁的整个历史来看，爵士一直处于一个持续不断的变化过程之中。几乎每隔五年到十年左右的时间，就会有一种新的爵士风格取代旧的风格。在过去的半个多世纪发展过程中，这种取代基本是在爵士自身的语言、结构、节奏、音色，音阶调式，以及演奏表现形式等方面进行的。然而，到了1970年代左右，人们不得不从爵士以外的众多因素中来寻找支持和帮助，爵士开始失去了自信、失去了自我，迷失了方向。我们不知道是应该从爵士中去寻找“非洲根源”，还是从“芬克”、“摇滚”中寻找爵士？

四 爵士究竟走向哪里？

爵士乐的发展步伐已经放慢，或者说具有真正含义的爵士发展已经停顿，没有人知道爵士究竟会朝什么方向发展，这也就是一个事物发展到了极致之后不可避免地会产生的结果。具体来说，人们将近二十年来的混合、多样并存的爵士现象称作为“交叉风格爵士”，实际上也就是风格淡化了的融合派爵士的延续。因为谁也说不清，这20年来的爵士发展究竟是以什么样的称谓来给以界定，所以干脆称之为“当代爵士”也许更为妥当一些。

我们看看这些年的实际情况。所谓交叉风格爵士也就是将爵士、摇滚、节奏布鲁斯、流行音乐，以及通俗世界音乐等结合在一起的混合形式。可想而知，这样的“交叉”形式能称得上爵士？但是由于旋律通俗、稍有即兴，加上轻松愉快的节奏，交叉风格爵士在商业上得到了巨大的收益。这是不是与整个人类和社会趋于浮躁，感情流于表面，思想倾向简单，观念着眼实际有关呢？这时候，另有一批青年并不迎合市场效应，着重于对真正爵士的追求，以自己良好的音乐训练和文化修养试图在绝境中寻找出路。这批青年被称作为“年轻的狮子”，他们的领头人物就是当代最为出色的大师级人物温顿•马萨利斯（Wynton Marsalis）。有人这样评价道，马萨利斯的演奏一步步向爵士的根源靠拢，他通过自己的努力，于20世纪80年代崛起于爵士乐坛，从年轻时的冲动走向成熟，从模仿大师变为自己也是大师，他在探索中找到了新的精神，而这种精神，和当年埃林顿公爵的音乐在本质上完全相通，在回归历史中马萨利斯悟出了爵士的精神，他让爵士重新在舞台上绽放出璀璨的光芒。

马萨利斯的成功来自于各方面的因素。首先是良好的音乐家庭的熏陶，父亲是一位钢琴家，兄弟都是爵士乐手，因此而有“爵士第一家”的美称。他6岁就开始学习小号，一边学习欧洲古典音乐，一边也跟着兄弟们一起学习爵士。天才、教育加勤奋使得小小年纪的马萨利斯在音乐领域就获得了一定的地位。18岁的他从新奥尔良来到了纽约，进入了世界著名的朱利亚音乐学院学习。1980年，马萨利斯加入了“Jazz Messengers”乐队，他的才华立刻得到了人们的关注。次年，他与汉库克合作参加了巡回演出，并且发行了LD唱片。没有多久，1983年马萨利斯自己组织了一个五人乐队，录制了他第一张专辑。由于良好的古典音乐的基础和素养，马萨利斯在爵士音乐创作方面的兴趣非常广泛，他在《Hot House Flowers》中使用了一个管弦乐队来丰富他想要的效果（有一些伊文思的影子在其中）；还在《Majesty of the Blues》中体现了他对布鲁斯的寻根意识；他以《In This House》来表示对大师埃林顿公爵的尊敬。他对爵士的信念使得人们再次认识和肯定了爵士是美国黑人贡献给美国的一种无价的文化宝藏。1990年代，马萨利斯的音乐生涯到达了高峰，被人们视作为爵

爵士发展的绝境

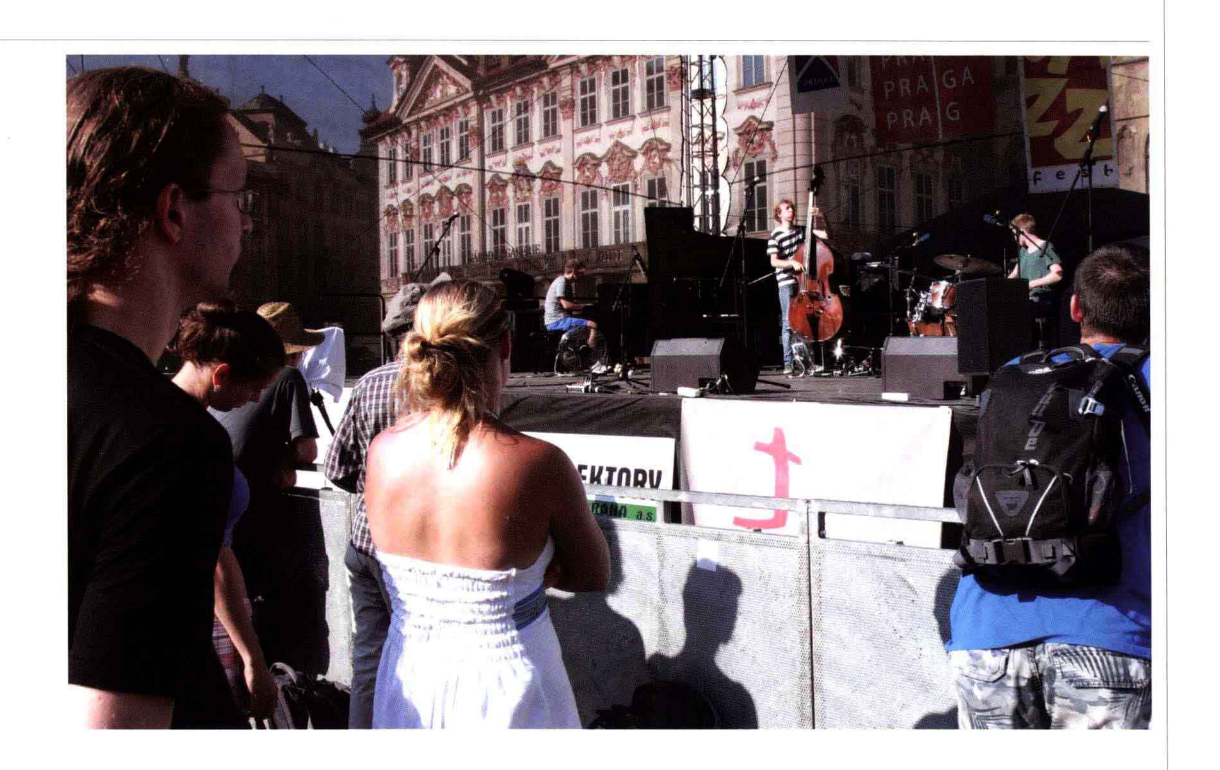


士的领袖。由于他的才能和对爵士做出的努力，1992年马萨利斯成为了美国著名的林肯艺术中心的爵士艺术总监。之后的数年中，他带领着林肯艺术中心的爵士乐团在世界各地巡回演出，对爵士走向世界做出了贡献。

在“年轻的狮子”群体中，马萨利斯是他们心目中的英雄，他们都愿意永远跟随马萨利斯，为追求真正的爵士而努力。这些人中包括不少著名的爵士乐手，诸如他的兄弟布朗福特•马萨利斯（Branford Marsalis）、罗伊•哈格罗夫（Roy Hargrove）、戴维德•桑切恩（David Sanchen）、乔•罗凡诺（Joe Lovano）、艾利克•里德（Eric Reed）、科利斯汀•麦克比尔德（Christine McBird）等。

马萨利斯是当代爵士的大师是当之无愧的，但是20世纪末叶的爵士发展进程已经到了一种没有哪一种流派或哪一个个人能够一统天下而成为主流的状态。对于某一个乐手的成就的肯定，主要是基于其个人的才华，他所得到的尊敬、爱戴也基本上是在特定范围内的，也就是说，尊敬和爱戴主要是在被其所主张的潮流群体中实现的。因此，也有一些人并不完全赞成马萨利斯的爵士主张，特别是在纽约黑人Hip Hop文化活动中的一些活跃分子认为他的主张过于传统，提出应该将Hip Hop中的Break dancing（霹雳舞）、Rap music（黑人说唱音乐）和Graffiti art（涂鸦艺术）等结合起来形成一种新风格。于是，他们建立了一种“Macro-Basic Array of Structured Extemporization”新观念，缩写为“M-Base”。这一新观念的大致意思是建立一个“宏观基础上有结构的即兴演奏的姿态”。

“M-Base”的主要力量是“Five Elements”乐队，它的名称取自于一个中国功夫影片。领衔人物是史蒂夫•科尔曼（Steve Coleman），他主要是沿着帕克的风格，然后又参照前卫爵士的某一些模式，然后加入了大量的“芬克”节奏和Hip Hop中Rap的说唱性，使得“M-Base”风靡了一阵。在“M-Base”潮流中，有一位女性歌手成



为了当代爵士中的佼佼者，她就是萨珊德拉•维尔森（Cassandra Wilson）。原先她主要演唱“芬克”，经过一段时间的举棋不定之后，她选择了爵士，加入了“M-Base”的行列，成为了Blue Note唱片公司中最重要的爵士诠释者和招牌金嗓子。她的专辑《Blues Skies》、《Blue Light ’Til Dawn》以及《New Moon Daughter》非常激动人心，舆论评价她的演唱和嗓音实在是非常的辉煌。

与“芬克”、“灵歌”（Soul）及Hip Hop有关联的还有一派爵士，叫做Acid Jazz。所谓的“酸爵士”是在迪斯科舞厅中流行的Acid House舞曲的基础上，结合了Hip Hop，以及“芬克”、“灵歌”等因素，由一支称为“US3”的爵士乐队发展起来的，他们的专辑《Hand on the Torch》就是这种音乐的代表。“酸爵士”的最大纵容者是DJ族（全称为Disc Jockey 或Deejay），他们是一批音乐节目的主持人，在广播电台介绍和播放流行音乐。这一DJ族不仅懂得音乐，而且言语风趣，他们的评价会对音乐作品的流行，以及对大众音乐欣赏水平的引导产生很大的影响。DJ将爵士引进了舞厅，为“酸爵士”的形成起到了很大的作用。“酸爵士”的领导者是吉尔斯•彼特森（Giles Peterson），他从DJ身份转而成为Acid Jazz（“酸爵士”）唱片公司的创建者。酸爵士唱片公司风起云涌，以“Talkinloud”为商标出品了大量的专辑，在美国、欧洲及日本等地区都有它广泛的市场。

虽然在这里提及唱片公司似乎不怎么合适，但是由于它们的推荐、它们的支持，许多爵士历史上最优秀的音乐作品、音乐家才得以脱颖而出。在爵士历史发展过程中，曾有过不计其数的唱片公司出品各种各样的爵士音乐，有的昙花一现，有的青春长在。在这里向大家推荐近20家为爵士发展做出过卓越贡献的唱片品牌公司，以英文字母排列为序：

1，Atlantic

2，Black Saint and Soul Note





爵士发展的绝境



3, Blue Note
4, Columbia
5, Concord
6, Contemporary
7, Dial
8, DIW
9, ECM
10, ESP
11, GRP
12, Hat Art
13, Impulse
14, Incus
15, Pablo
16, Pacific Jazz
17, Prestige
18, Riverside
19, Verve

其中需要重点介绍的是德国的ECM。ECM出品的唱片有着强烈的视觉感，封套有着亚光柔和的色调、精细的印刷工艺，以及多用有伤感的黑白图片来表现空旷的场景，但是它的最大特色就是音乐录制的品质。自20世纪60年末期创建公司以来，ECM已经发行了七百余种唱片。ECM的全名为Editions of Contemporary Music，1969年创建于科隆，创建人曼弗莱德•艾切尔（Manfred Eicher）毕业于德国柏林音乐学院，他不仅是一位专业的贝司乐手，而且还获得了另一个硕士学位——作曲专业，良好的音乐教育使得他在经营中独具眼光。虽然开始的时候ECM只是局限在前卫爵士的作品，但是公司的目标是远大的，它将面向所有的音乐风格和流派。从以后的大量产品中，我们看到了ECM为爵士的发展所做出的贡献。许多在爵士历史上占有重要地位的畅销专辑都是ECM的杰作，诸如“艺术乐队”（Art Ensemble）录制的最好的专辑，马尔•瓦尔德隆

(Mal Waldron)的《Free At last》、盖瑞•布尔顿(Gary Burton)的《Crystal Silence》、凯什•加莱特(Keith Jarrett)的《The Koln Concert》、特加•莱普达拉(Terje Rypdal)的《Waves》、保罗•布莉(Paul Bley)的《Open for Love》、米歇尔•加拉索(Michael Galasso)的《Cycle》、乔•马纳利(Joe Maneri)的《In Full Cry》等,以及比尔•弗利塞尔(Bill Frisell)、查利•哈顿(Charlie Haden)、查尔斯•劳埃德(Charles Lloyd)、考林•瓦尔库特(Colin Walcott)、德维•雷德曼(Dewey Redman)、艾德•布莱克威尔(Ed Blackwell)、简•加巴雷克(Jan Garbarek)、约翰•瑟曼(John Surman)、莱斯特•鲍维(Lester Bowie)、帕特•麦瑟尼(Pat Metheny)、保罗•莫迪恩(Paul Motion)、罗斯库•密特切尔(Roscoe Mitchell)等1970年代以来优秀的爵士乐手都在ECM中出品他们的音乐专辑。ECM发行的唱片不仅只是欧洲的,而且遍及世界各地。它以宽宏的态度选择最优秀的作品,以高质量、高品味为目的,在众多的唱片公司中脱颖而出,为ECM公司自己,也为爵士乐手,更是为爵士音乐建立了卓越的形象和品牌。

20世纪末的爵士发展的另一个主要情形体现在它的地域国际化和文化多元化上。爵士向欧洲或非洲扩散的现象在1960年代末期已经开始,到了20世纪最后的十几年中,地域和文化上的国际化、多元化现象更为明显。著名的爵士乐手活动在世界各个地方和国家,诸如,欧洲有挪威的萨克斯管手简•加巴雷克,英国出身的萨克斯管手约翰•瑟曼(他录制有著名专辑《Withholding Pattern》),英国“新浪”弄潮儿库尔特尼•派因(Courtney Pine),麦克•威斯特布鲁克(Mike Westbrook)的英国大乐队、韩国爵士,以及史迪芬•密戈斯(Stephan Micus)结合中国竹笛、日本尺八(Shakuhachi)、印度西塔尔(Sitar)和别的欧洲乐器试图追求“世界音乐”风格的爵士,还有德国的迪诺•萨鲁兹(Dino Saluzzi)将北欧的民间乐器运用于爵士,史迪夫•蒂布斯特(Steve Tibbetts)则从西藏和尼泊尔等地寻找创作爵士的新素材,巴西乐手挨格布尔特•吉斯门蒂(Egberto Gismonti)以吉他演奏叙事风格的爵士音乐,以及著名的印度音乐家香卡(Shankar)用印度小提琴来表现爵士,等等。

五　爵士发展的哲理,即外延越大,其内涵就越小

表面上看,20世纪末期的爵士状况可谓是风格各异、百花齐放、气象万千,然而,这是爵士走入了绝境的典型表现。1980年代以来,人们已经厌倦了不伦不类的“爵士”,特别是对那些既不是“摇滚”、“芬克”,又不是纯正的节奏布鲁斯、灵歌的“新花样”的厌倦,对那些别出心裁、哗众取宠的各类名目不感兴趣了。于是乎,爵士不得不回头来重新审视其近一个世纪的发展历史,重新回到以往的“故事”中去寻找新的灵感。到了20世纪最后的十年里,人们几乎可听见每一种曾经拥有过的风格和流派都活跃在爵士舞台之上,其中包括迪克西兰爵士、古典爵士、主流爵士、波普爵士、冷爵士、硬波普爵士,后波普爵士、自由爵士、前卫爵士以及融合爵士等,积极地说这是丰富多彩、绚丽多姿,消极地看它是五花八门、杂乱无章。到了20世纪末,爵士的舞台似乎从美国开始移向了欧洲,以及向世界各国蔓延。虽然可以将这样的现象看作是爵士逐渐成为了一种国际性的音乐,但实际上,就爵士作为一种非常具有特色和个性的艺术形式而言,这并不是一件让人乐观的事情。因为它开始丢失了自己的文化土壤,开始脱离固有的精神和灵魂的根基,开始寻找新的刺激因素,开始追求更广泛的市场、商业的效应,其结果是丧失了自我。这也就印证了我们曾强调的哲理关系,即外延越大,其内涵就越小。

这样的辩证关系是对爵士历史的缘起、风格形成、发展和变迁,以及它的晚期走入绝境的整个过程的最好总结。Ⓜ

(选自洛秦《爵士百年兴衰录》,安徽文艺出版社,2002年)

音乐人类学的城市田野工作的方法和意义

 撰稿/ 洛秦

前 言

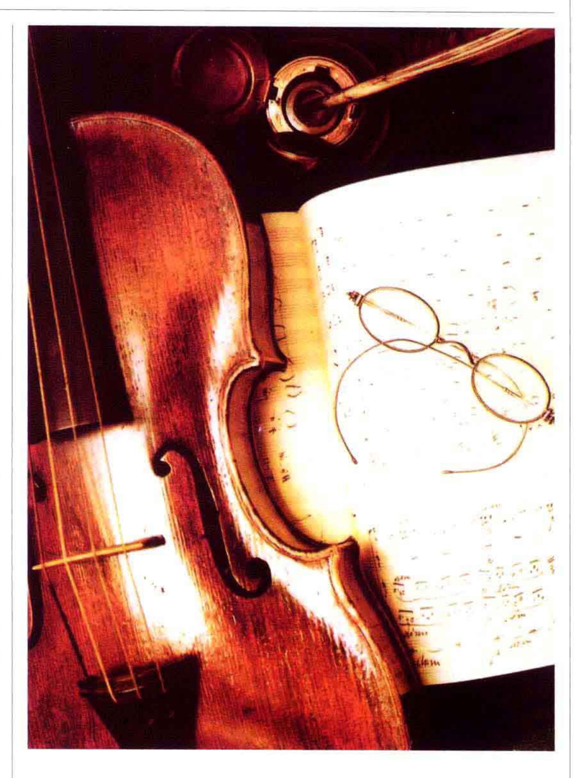
城市化的迅速发展在全世界范围中都对各国的经济、社会和文化产生越来越重要的影响，而在中国显得尤为突出。音乐人类学家的"田野工作"逐渐由此开始从乡村转向城市，开启了人类学观念的"城市音乐田野"考察的新领域。

"城市音乐田野"作为一种新的工作领域，它与传统意义上的乡村的"音乐田野"有哪些区别？差别仅在地域空间，还是多维的整合社会、历史、文化为一体的复合空间，或者更有虚拟空间？在秉承传统的"田野工作"方法论上，城市音乐研究是否应该有新的拓展？从研究主体出发，由"城市音乐田野"产生的民族志写作又有什么样不同以往的方式？以"他者"研究为关注对象的音乐人类学研究是否成为唯一的特征本质？关注"我者"文化是否将成为音乐人类学的城市研究的主要或核心立场？带着这些问题，笔者拟提出自己的一些看法和设想。

一 音乐人类学"田野"概念的变迁

"田野工作"一词由英文Fieldwork翻译而来。进入Field（田野）进行Work（工作）是人类学的核心内容和学科特征之一。人们不再以地域空间的距离或城乡之间的差别来区分"田野工

作”的属性，而决定“田野工作”场域的是音乐内容或考察对象本身。“田野可以是地理和语言区，也可以是一个族群（可能分散在广阔地域）、村庄、城镇、郊区或城市、沙漠或丛林、热带雨林或北极冻原。”[1]换言之，并非对原野、村寨的传统民间音乐活动的考察才是“田野工作”，从学理层面上说，“田野”无处不在，其涵盖了“音乐人事”（详见下文）所涉及场域的各种可能情形，诸如特定的地理范围的社区音乐活动是“田野”，某一族群的音乐生活内容是“田野”，音乐话题的个人访谈和交流是“田野”，一场音乐会是“田野”，一次音乐演奏或教习的经历是“田野”，网络空间中的音乐感悟也是“田野”，参与业余音乐考级的过程也是“田野”，乐器博物馆的巡访同样是“田野”，音乐主题的学术研讨会场更是“田野”，面对文字或乐谱的个人化阅读不也可以视为“田野”？！而且这些“田野”无涉于地理、社会、宗教、习俗、文化空间的差异，而完全是音乐内容的本身决定了其“田野”的场域所在与文化属性。



因此，如今田野工作（即实地考察）“是一种以达到人与人之间交流为目的的现场工作，研究者是构成这一交流的媒介，在考察的同时也把自身作为研究对象的一部分，从而在互动中认识与阐释音乐文化现象。因此，实地考察的过程应当是对话的过程。在此工作过程中，研究者与被研究者共同分享了相关音乐的思想与行为。现场性、经验性以及交互主体性是这一工作的特点，研究者的工作目的不仅是依据一套技术规范去搜集音响资料、观察研究对象、分析事件过程，也需要在实地考察的过程中亲历一种以研究为旨归的经验，并完成自身世界观的建构。”[2]

在这样的学术理念中，学者们的关注视角发生了很大转变。以往城市研究一直是历史音乐学的领域，因为那里是西方古典音乐生存之地。对于传统的音乐学来说，这种理所当然的研究范畴似乎从未有需要申明的必要。精英文化必定发生在城市，而城市就是精英文化的土壤。所以，历史音乐学的关注内容主要是那些作曲家及其音乐的表演所涉及的领域，而非经典、非贵族、非职业、非礼教、非官方的“音乐”活动（历史音乐学家并不认为那些是音乐）不在其学术研究的范畴之中。历史音乐学的精英学术思想和导向将自身的研究空间送往了象牙塔，他们在划定“学术阶层”的同时，也就无意中放弃了大量的“非精英化”的土壤，而这大片未开垦的学术处女地被专门关注非主流的“他者”文化的音乐人类学家们所发现，并立即付诸于极大的青睐和实践。于是乎，“音乐人类学家近来想撤出在孤立的农村‘田野’工作，加之分支学科城市人类学的发展，这一切都激励我们的领域开始全力以赴地研究城市环境。”[3]城市音乐作为“家门口的田野”逐渐成为音乐人类学发展很重要的新的增长领域。如上所述，著名学者内特尔为此特地冠以“城市音乐人类学”的称谓。先不论以“学”称之是否合适，但由此可见城市音乐及其“田野工作”作为一个研究领域的影响力和重要性。



二　城市音乐文化的特征

有很多学者乃至学派对城市进行过各种界定，诸如，从经济学、社会学、地理学、建筑学、系统学的立场和观点出发进行探讨，而美国芝加哥学派摆脱城市发展的物质性，从一个更高的层次来看待城市的价值，从人类文明的历史出发，将传统、礼俗和心理作为城市发展的核心内容，它将城市视为文明人类的自然生息地。[4]

那么，我们面对城市文化重要载体之一的音乐，又怎么样从这一特殊的角度来看待和理解城市呢？笔者曾在《城市音乐文化与音乐产业化》一文中，从理论上对城市音乐研究进行讨论，并在概念上对其作了界定，我们可以这样理解：城市音乐是一个在城市这个特定的地域、社会和经济范围内，人们将精神、思想和感情物化为声音载体，并把这个载体体现为教化的、审美的、商业的功能作为手段，通过组织化、职业化、经营化的方式，来实现对人类文明的继承和发展的一个文化现象。[5]

三　"城市音乐田野"的对象、类型与范畴

面对上述城市音乐的教化的、审美的、商业的功能，组织化、职业化、经营化的方式，以及更为突出的是随着世界范围内城市化的程度一直在不断提升，我们如何应对由此而产生的城市音乐变化，这将成为突出的论题。如内特尔指出的那样，"自该领域研究伊始，音乐人类学家一直进行着音乐的比较考察，然而，当面对在三个或多种风格、体裁的音乐文化中进行其独特性和相似性比较时，学者们却是举步维艰。对建构方法论的需求成为了最迫切之举，同时，交融混杂的城市语境也促进了方法论的建构。这种需求也许远远要比过去在乡村音乐文化研究中的情形大得多。尽管对于那种文化局内人而非调查者对民间音乐分类的观念曾在不少研究中有所触及，但对其尚未进行过系统性的考察。"[6]这也充分体现了我们对于"城市音乐田野"所面临的考察对象、时空范畴与场域类型进行探讨的必要性。

1）"城市音乐田野"的考察对象

从严格的学理层面上讲，"田野"中发生的所有"音乐人事"及其文化涉及的内容和场域都应该是我们考察的对象。笔者曾论述，所谓"音乐人事"即音乐与之相关的"人事"。"人事"，即人的生死存亡及其所作所为。"音乐人事"体现为（乐）人及其事（乐）。[7]具体阐述如下：

（1）（乐）人：与所考察的音乐对象所关联的人，包括音乐制度掌管和决策者、音乐创作者、音乐表演者、创作与表演兼备的音乐者、音乐（物品和活动）经营者、音乐受众和消费者以及音乐思想者等。我们不仅关心（乐）人的"创造和体验"，更是注重他们的个性、能力和适时性。

（2）事（乐）：（乐）人从事与所探讨的音乐对象所关联的事项，包括作品、表演、及其消费和运作活动。（乐）人进行事（乐）所呈现的"活动性"，亦促使其所从事的音乐形式和内容不仅仅是音乐"作品"音响及其结构自身，更是体现为"过程化"的社会活动与事件。

"文化"在一定程度上就是人与事的问题。人，作为一个生物体，他并不具有文化特性。当人产生了行为，由其行为而成为事之际，人便具有文化属性。换言之，文化是由人及其事所构成的。无疑是先有人与事，后有其文化。然而，当

我们追述或探寻它们之间的关系时，更多的是关注：特定文化环境中，音乐相关的人如何进行某种音乐的事。因此，“田野工作”的对象就是“音乐人事及其文化”涉及的所有事像。[8]

从总体研究状况来说，国际学术界对于“城市音乐田野”所具有的特殊对象的关注主要集中在以下几个方面：其一，涉及对城市中的所谓亚文化群体的音乐问题的思考，包括对青少年、下层阶级、黑人、妇女、移民等亚文化群体或弱势群体的音乐现象进行研究。这一视角研究的意义不仅体现在打破了以往城市音乐研究的重点在精英音乐传统，而是沿着弱势文化的范围更加向外围扩展，延伸至城市中尽可能的任何阶层的音乐活动。音乐认同价值在此类研究中体现的甚为突出。[9]其二是对移民群体所带来的“离散”与全球化成为音乐人类学近年来的研究新趋势。由于“他者化”构成了民族国家境内与境外的人口流动，从而在世界各地形成了一个个“离散”群体。他们在迁徙地的异质文化空间中，依靠血缘、地缘和文化上的亲缘关系实现着“亚文化”的聚合。“离散”音乐文化研究拓宽了学界对于地域、民族、国家音乐研究的思路，建构起一种新的文化群体的审视空间。其三，社会性别的音乐研究，鉴于社会性别涉及社会的权力关系及其意识形态，音乐活动及其行为在很多社会和文化传统中是区分社会性别的主要手段，而且音乐中的社会性别问题也反映了民族和阶级等因素。其四，音乐作为商品随着城市化程度的不断提高，其所涉及的音乐生产、传播、消费和销售的国际音乐工业化日趋发达的情形下，在一定程度上构成了文化帝国主义或文化主宰的现象，另一方面也表现为音乐文化同一化和音乐生活媒介化。[10]

2) “城市音乐田野”的研究类型与场域范畴

社会之中的音乐田野，因此其所涉及的场域范畴无疑与乡村“田野”不同。

一般而言，“城市音乐田野”的研究类型主要分为两方面的纬度：

其一，以某一特定城市为单位，对于该城市音乐的历史发展及其整体音乐风格特征的关注，诸如探讨城市音乐在不同时空和不同文化中发展的原因，城市音乐的各种类型及其整体面貌，以及音乐影响如城市生活方式的经验等，从总体性、宏观性角度思考城市音乐对于人类生活的作用。

其二，作为文化形态之一的城市音乐，我们更多地需要关心城市作为一种特定的文化环境，通过个案的形式探讨音乐人事在其中的关系及其价值和意义。

无论采用宏观或微观哪种研究类型，不同研究对象都将涉及到各种不同的场域范畴。根据现代城市音乐的各种现象和特征，我们梳理出以下具有代表性的“田野”场域范畴：

①国际空间。地方与全球的互观性体现的正是城市、尤其是大都市中特有的现象，即传统-现代、古典-流行、严肃-娱乐，以及多元文化形态的音乐活动在“国际空间”中的交汇、碰撞和相互影响，地方与全球相互影响，从全球眼光审视地方性音乐知识，通过地方音乐的独特性来看待全球化现象。

②开放空间。乡村“田野”大多是封闭性的，其表现为缺乏与外界相同或不同类型的音乐事像相互联系、交流的可能，也因此具有稳定、保守或甚至排异的特性。相比之下，“城市音乐田野”具有较大的开放性，其表现为在跨文化、多元性的交往中很少有障碍元素，同质类或异质类音乐人事共存，相互容纳与接受。同时，在这样的“音乐田野”开放空间中，考察的介入、思考和阐释也同样具有较宽广的维度。

③流动空间。“城市音乐田野”的又一特殊的范畴是其“流动空间”的特征。音乐活动在城市的各种人群、各种场域中变化不断和川流不息。不同于乡村“田野”的固定性或甚至永久性，城市中的很多“音乐田野”所涉及的作品、表演者、受众及其相关的事像频繁变换与更替。“田野”的形式可能相对稳定，而其内容极具流动性。

④历史空间。“城市音乐田野”另一重要特点是其“历史空间”。音乐人类学的学术传统更

多以关注当下存活着的音乐现象为特征，加上文献保存相对较少，传统的乡村"田野"工作大多不涉及历史问题的研究。而相比，"城市音乐田野"及其研究脱离不了历史内容，而且历史意识及"历史田野"是其重要的学术关注点。例如内特尔所编的城市音乐人类学经典著作《八城市音乐研究：历史与变迁》中，各城市音乐研究无一例外地与历史研究紧密相关。

⑤虚拟空间。虽然眼下的数字化发展迅速，一些乡村也具有了网络通讯设施，但相比，网络化程度高是城市发展的标志之一。不仅研究者可以通过现代通讯方式进行"零距离"的"数字化田野工作"，更重要的是人们不必登上传统的舞台或音乐厅，以及经由广播和唱片媒介，通过网络就能构建音乐交流的空间，而且人们可以自由设置虚拟舞台、表演者和受众乃至更多相关元素，由此而呈现出"虚拟空间"的"音乐田野"特征。

⑥近我空间。多样性中体现的多次重复进入"田野"和短途旅行正是"家门口"的"城市音乐田野"的重要特征。如果说音乐人类学的"田野工作"的核心是"体验"，那么"近我空间"的便捷、多次和不断地往返于"家门口田野"就成为了积累、增长或深入"体验"的重要保障。

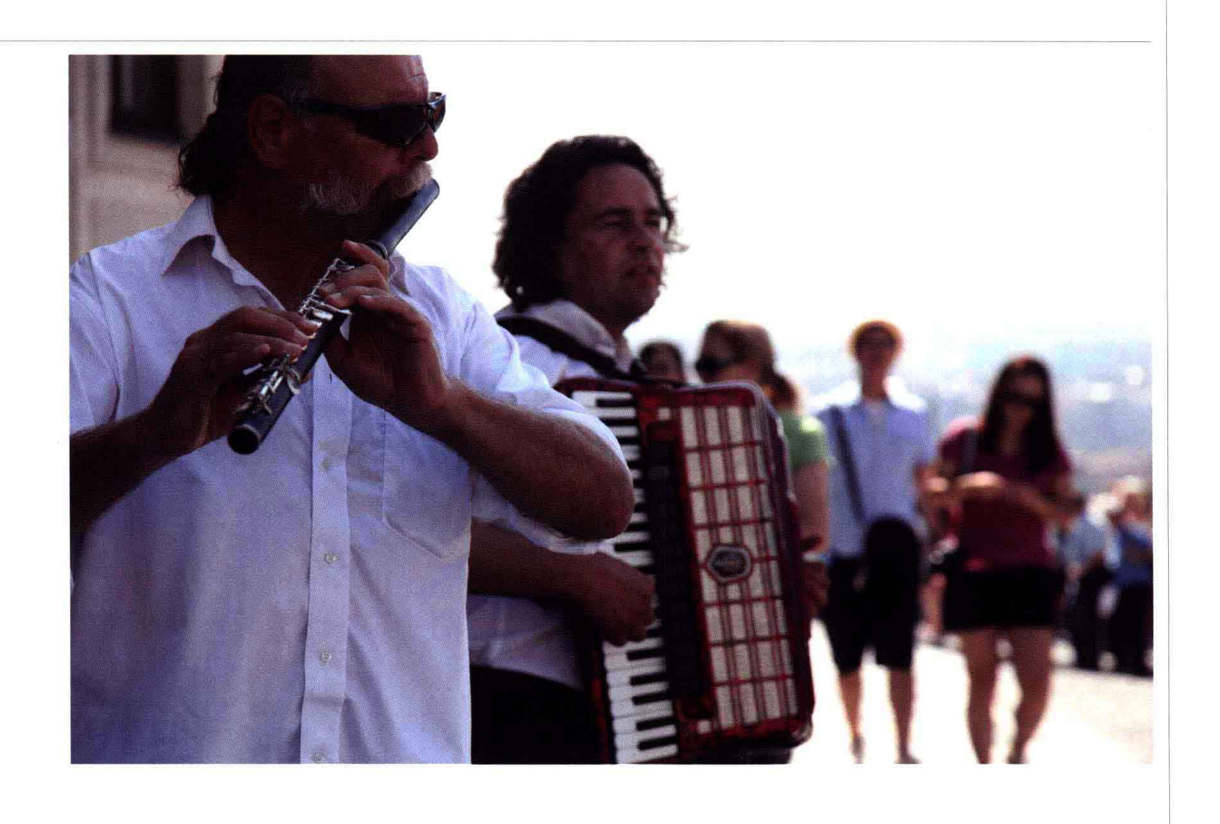
⑦复合空间。"城市音乐田野"的范畴呈现出极大的复合特征，体现为不同等级的政治、经济和文化中心的城市都是多元文化、复杂社会的结合体。也因此，不仅"田野"空间自身的内容包罗万象，而且即便学者仅专注于某一类型的音乐考察，其"田野"的边际将可能触及各类不同方面和许多问题的重叠交织，甚至产生一系列的连锁关系，也许如上所述的各种"田野"范畴和类型会在不同程度上汇集在一起，从而呈现出复合性的特征。

四 城市音乐田野工作的方法论

以上的思考必将引入"田野工作"的方法论问题。不只是内特尔提及城市音乐人类学"对建构方法论的需求成为了最迫切之举"，而且人类学也同样遭遇其视角由乡村转向城市后，传统方法论在面临新领域时的乏力。基辛（Roger M. Keesing）在《城市人类学》章节中有这样的表述："城市人类学最关心的问题是方法。人类学的方法能够应付在一个部落社会村落中的研究，在一个乡民村落中研究至少也相当顺利，但能否适用于城市生活的规模和复杂？"[11]

有关"田野工作"的经典方法有许多学者对此进行过论述，其基本内容主要涉及"参与-观察"、"局内-局外"、"主位-客位"，以及具体的常规技术，诸如准备工作、进入田野、访问方式、问卷设计、记录手段等。这些都是学者应该掌握的基本方法和具备的能力，在此不再赘述。也有学者将这些复杂概念转换为另一种思路来理解，例如薛艺兵提出"身份-角色"、"视角-思维"两对二元结构模式，它们相互关系在田野工作中存在着可以转换或不可转换的四个原则，即：1）身份可以转换——"身份"在这里指社会身份，因从事的职业不同而变化，如从乐手变为学者，因此可以转换。2）角色不能转换——"角色"在这里指田野工作中的工作身份——学者，亦即田野工作这一临时活动中所担任或所扮演的临时角色，所以不能转换。3）视角可以转换——"视角"就是观察事物的角度和考虑问题的立场，观察事物的角度或考虑问题的立场可以进行必要调节和自我控制，所以说可以转换。4）思维不可转换——"思维"与个人的知识结构和教育背景有关，也与个人的社会身份和生活经历有关，同时，思维因个人身份而形成差异，已形成的个人思维定势不易改变。[12]

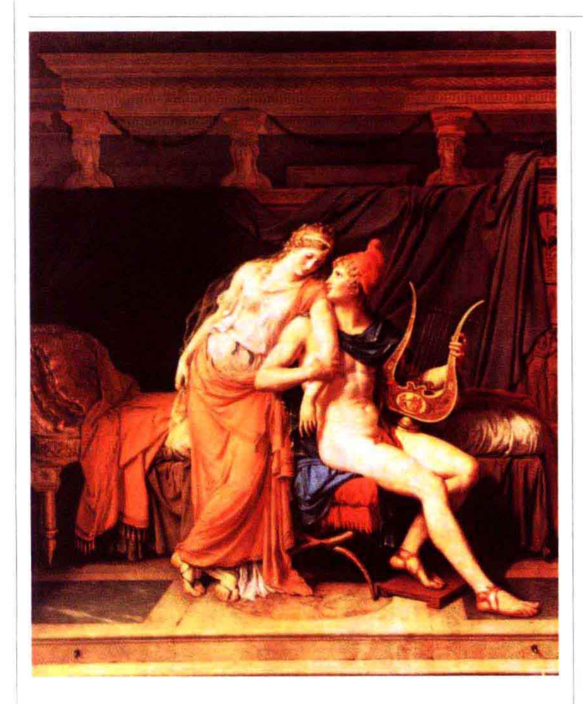
除了上述人类学界及音乐人类学研究领域通常讨论的研究主体与"田野"中的音乐人事的关系和立场问题之外，"城市音乐田野"应该从方法论的角度进行更为拓展地思考。由于传统人类学的"田野"对象主要是乡村的人与事，核心立场也基本是研究"他者"，所以学科的属性和维度相对比较纯粹。传统上，人类学侧重的是对无文字民族的现状的研究，强调的是共时性研究。学理上，人类生存的一般性规则是人类学关注的



核心。因此，在很长一段时间内，虽然人类学也涉及历史内容，但其并不探讨历史问题。

笔者在《“新史学”视野下的音乐人类学与历史研究》[13]中曾这样论述，20世纪下半叶以来，随着学术观念、研究对象的变化，学界出现了历史学的人类学化与人类学的历史化的进程。由此，历史学与人类学“结盟”而成的“历史人类学”开启了一个新兴的研究领域或视角。有学者这样定义：历史人类学即人类学的“历史化”，也就是将文化概念放到过程中去考察（王铭铭《历史人类学》），也可以说是从文化的角度考察历史。实现民族志方法与历史方法的结合，体现人类学的文化论与历史学的过程论的协调，以克服传统历史观的局限性。对于人类学家来说，人类学的历史化就是要将历史引入人类学的研究当中。“在非常普遍的层次上，历史可以用两种不同的方法纳入社会人类学当中。一是透过对某一特殊历史资料的分析；二是包含在分析社会制度时对时间观点的认识当中。”这就是说，在人类学的分析研究中，不仅注重对历史素材（事件及其记忆）的分析，而且尊重社会/文化的时间向度（也就是时间性）。这也就意味着历史人类学在研究过去时，努力发现不同群体在描述或解释过去时所使用的不同方式，并努力探讨时间是如何被不同的群体以不同的方式加以再现、建构、概念化和符号化。真正的历史人类学必须同时兼顾空间（文化）和时间（历史），这不仅是因为历史是社会在时间中的开展，也是因为社会是历史事件的制度形式。[14]

基辛在讨论复杂社会的城市问题时还论述到：“人类学家越来越感到仅参与观察和实地调查的方法是不够的。社会学的调查技术经改进之后证实同样重要。”[15]因此，城市音乐研究需要引入社会学的理念和方法越来越得到学者的重视。同时，拉德克利夫-布朗（A. R. Radcliffe-Brown）在《社会人类学方法》（Method of Social Anthropology）中指出：“民族学和社

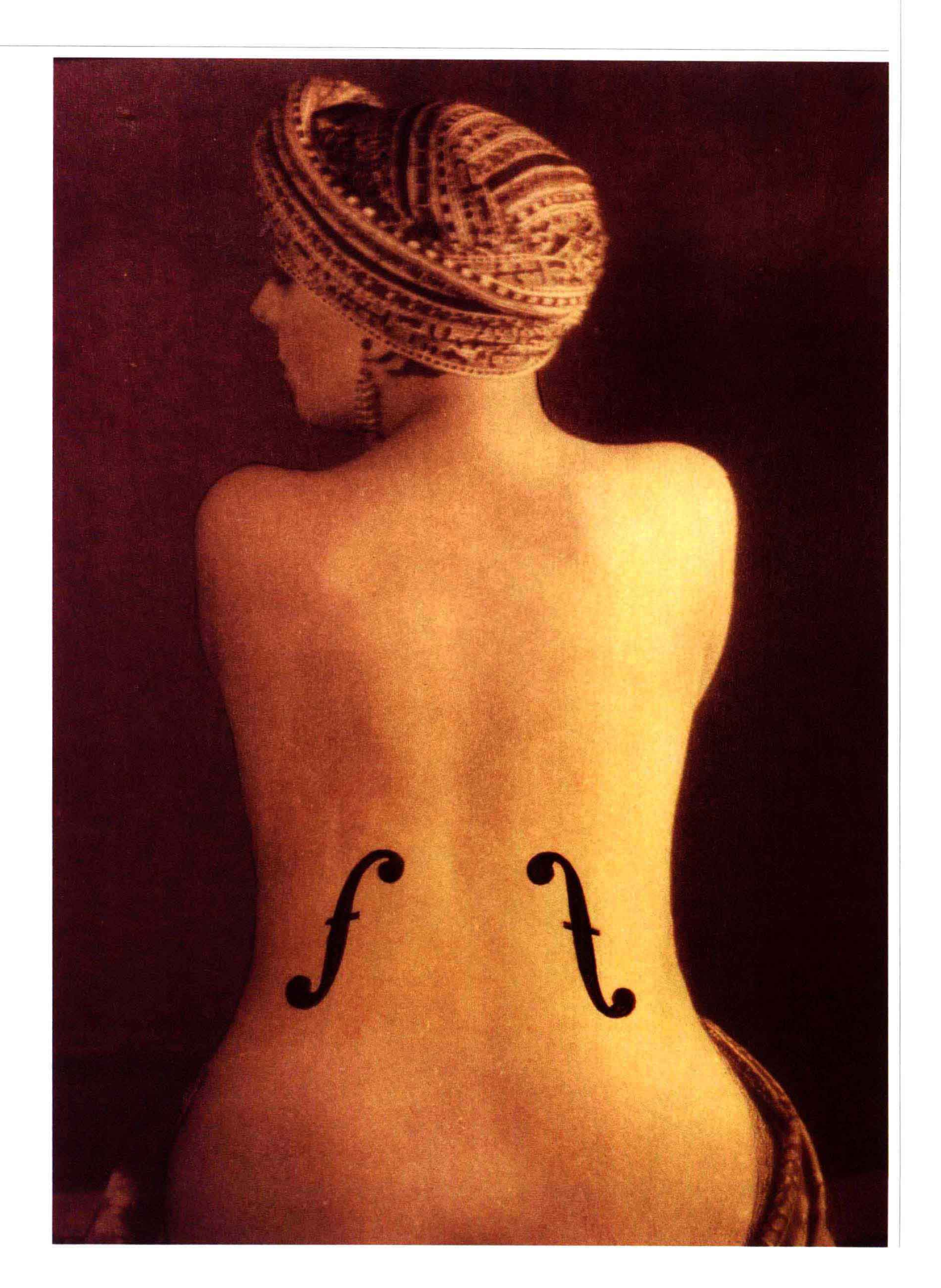


会人类学都需要田野工作研究，所以，如果一个田野工作者能够提供既为民族学家需要，又为社会人类学家所需要的材料，无疑，这是节约劳动的。在某些田野工作研究中，这点已经做到了。但是，社会人类学中的田野调查需要的是比描述更多的东西，它需要分析。民族志专著的无数例子对于民族学的研究目的来讲是极好的，但是，对于想利用这些资料的社会人类学家来讲，是令人极不满意的。”[16]他接着说，一般而言，民族志的“田野”研究是局限于无文字的民族。近十年来，社会人类学家所从事的“田野工作”研究，已扩大到城市和文明国家的社区研究，而且这将越来越成为社会人类学领域的主要部分。在此，拉德克利夫-布朗所提倡的社会人类学事实上是当下社会学所采用的方法，他呼吁社会学需要实践的经验，要参与和观察，不能停留于哲学层面的思辨。从社会学角度强调“田野工作”的必要性。几乎在相近的时期，20世纪70年代史学家勒高夫（Jacques Le Goff）提出了新学科的设想，在其《新史学》中试图将历史学、人类学和社会学这三门最接近的社会科学合而为一，称之为“新史学”。

事实上，新史学并不是新兴的“学科”，甚至也不是特殊的研究领域，它是一种学术思维或方法，目的是“始终将作为考察对象的演进和对这种演进的反应联系起来，和由这种演进产生或改变的人类行为联系起来。历史人类学也许主要是与史学研究的某一时期相一致，而不是与它的一个领域相适应。”[17]因为，在传统上，这里所涉及的有三种学科范畴、三种研究方法和三种学术取向：1）人类学（主要指文化人类学）的范畴是对人类行为及其文化的研究，过去主要集中在婚姻家庭、亲属关系、宗教仪式、原始艺术等文化方面的研究，目前涉及的范畴趋于广泛，田野实地考察为基础的民族志建立为其典型的研究方法，学术取向为非价值判断的文化特殊性和差异性解释。这样的不同性无疑形成学科之间各自为阵的格局。曾有这样的评价，以往历史学家缺乏人类学的思辨性和思想深度，而人类学家缺少历史学的实证性和客观程度。2）历史学的范畴是对过去发生的事实进行研究，其研究方法在传统上主要是考证，学术取向是所谓客观证实。3）社会学的范畴是对从整体上通过社会关系和社会行为来研究社会的组织、结构和功能。与历史学有很大不同，人在社会学中不是个体，而是一个社会结构中的成员。研究方法主要是社会调查和问卷或统计，学术取向为定性分析。

也因此，“新史学”追求“以往人类的全部活动”的“整体史”探询，其必须冲破学科之间的隔膜和各自的不足，为此三者的结合成为了方法上的突破。正如学者指出：“方法就是观念转变，方法就是领域的开拓，方法就是研究内容的深化，方法就是新史料的挖掘，方法就是整体史的追求。”[18]

方法只是研究的手段或工具，其并非目的。我们寻找、借鉴合适的方法，重要的是以此为理论依据对“城市音乐田野”进行文本化工作。人类学的音乐“田野工作”的文本方式就是民族志



的写作。然而，城市"田野工作"的音乐民族志具有其独特性，其不仅关注当下的"现实田野"，而且也重视对过去"历史田野"的描述和阐释。将音乐人类学城市音乐研究的历史化也正是为了"解决传统民族志缺乏历史感的问题，努力使描述历史化是后现代主义实验民族志着力的一个主要方向。"[19]将历史作为"静态化"分析手段，促使史学研究及其考察的对象更为深入和全面，这种"去历时化"的阐释理念事实上就是"人类学化"的倾向。因此，"城市田野"呈现出跨学科的交叉混合型音乐民族志文本方式。

"历史田野"维度的城市音乐民族志写作，在很大程度上需要良好及相对完整的史料和方志的支持。由于音乐的声音和表演的特殊性，以往很多活动都没有完整记载，即使有一些记录，许多也是只言片语，这也是我们在整理城市音乐志中遇到的困难。也许对于传统史学研究来说，历史纪事已经可以比较清楚地说明"事实"的历史存在，可以通过那些历史事实连接起一个音乐发生和发展的线索。但是，音乐人类学视野下，城市音乐民族志的写作中，史料中的记载涉及的音乐事件需要解读和叙述，而且还需要结合当下"现实田野"的一手资料，以及口述史料的支撑，用整体性的思考意识、观念和思想来关照在音乐人事及其文化关系，并加以理论化的建构来总结其规律。

五　"近我经验"与"近我反思"
——音乐人类学的城市田野工作的意义

以研究"他者"为核心是西方传统的人类学的本质。正如王铭铭在其《什么是人类学》中强调："做一个人类学家，要培养一种'离我远去'的能力，到一个自己不习惯的地方，体会人的生活的面貌。所以，这里的'我'是'自己'，但不单指个人，而指人生活在其中的'自我的文化'。"[20]

人类学的传统视角使得我们的眼光大多仅仅直面乡村——遥远的异国他乡的田野，或相对近距离的国内"家门口的田野"。绝大多数"原籍"是城市居民的音乐人类学家甘心情愿地远足成为"异国他乡"或并非距离很近的"家门口"的"音乐田野"的"局外人"，想方设法去了解和认识"他者"音乐文化。这自然是传统人类学的精神本质。但是，也由于此，对于"身边"的"我者文化"中的"音乐田野"熟视无睹、习以为常。因为我们潜意识地、似乎不言而喻地认为，自己无疑应当是"身边田野"的"局内人"，或许从传统学理观念来说，"身边"没有"田野"。

我们已经理解，为什么人类学的核心是认识"他者"？因为对"他者"不了解，我们需要去理解。因为距离的遥远、文化的隔膜需要去考察，目的是通过了解"他者"来反思自我。我们愿意相信大量的"他者"研究成果已经带给人们对自身"我者"更多的了解和认识，我们依然需要不断地通过对"他者"进行反思自我。

现在，随着城市化的进程越来越加速，其不仅大幅度地改变乡村民间传统音乐文化，也同时在迅速地改变我们城市音乐生活本身，我们"城里人"每天生活在人手一部的手机"音乐田野"里，每天生活在地铁的广告"音乐田野"里，每天生活在电视MTV的"田野"里；花费豪资让"异化的"传统民歌进入了奥地利金色大厅是在大都市维也纳的事，让热爱中国民歌的中外友人欢喜和困惑；年轻钢琴家在美国演奏中国名曲《我的祖国》是在首都华盛顿的事，弄得眼下沸沸扬扬，恨不得让全世界来评价得失；如果说以上这些还只是城里人的事，或者音乐爱好者的事，那么，中国"春晚"零点岁末压轴节目由哪位歌手上阵就不只是城里人的事，乡村城镇的所有中国人都关心，甚至已经成为全球的重要事件，其"深刻意义"已经远远不只是华人世界的事，而是人们觉得这将影响到全世界。

这些是否"音乐田野"？如果"田野"的场域属性决定于音乐内容或考察对象本身，正如上述所引迈耶尔斯的论述，"田野可以是地理和语言区，也可以是一个族群、村庄、城镇、郊区或城市、沙漠或丛林、热带雨林或北极冻原。"

那么，以上的例子无疑将是我们城市的“音乐田野”。这样的例子太多太多，而且会越来越多。

这些是否“他者”文化？

答案显然为“否”！

近在咫尺的“身边田野”中的“我者”文化能否成为人类学的立足视角？文化相对的观念是否针对所有的传统和文化？

答案应该是肯定的。

音乐人类学的“城市田野”重心自然应该包括对“我者”文化的认识。

对于城市“我者”音乐文化的已经逐渐受到学界关注，例如，内特尔在1989年国际传统音乐学会（ICTM）年会上以《一个音乐人类学学者看莫扎特》为题作了演讲，引起与会者很大的反响。之后，他将这次演讲扩充成文《莫扎特以及对西方文化的音乐人类学研究》，发表于当年《传统音乐年刊》（Yearbook for Traditional Music）（21/1989）。[21]随着音乐人类学等人文学科的影响，历史音乐学的研究范畴也在拓展，新音乐学正是这种学术趋势的反映。苏珊•麦克拉瑞（Susan McClary）“女性研究”的“人类学化”与城市音乐人类学的“精英主题化”正在相互影响和逐渐接近与交融，预示着音乐学学科走向更为完善和成熟，以及更具“人文性”特征。

除了如上所述以上海城市音乐为田野展开的系列研究之外，笔者还选择了其他论题，以“我者”文化为对象，站在“近我经验”和“近我反思”立场进行了一些思考。诸如，在《摇滚乐的缘起及其社会、文化价值》一文（详见本书第一篇）中这样论述：

从本质上说，摇滚乐主要不是一种音乐形式，而是一种演奏者和听众共同参与和建构的社会文化活动的集合体。因此，摇滚乐不是一种被欣赏的音乐品种，而是一个发生在我们身边的经济、社会、政治和文化的活动。[22]

在另一个典型的“城市音乐田野”——《经济价值与文化意义中的钢琴历程》（详见本书第五篇）中，笔者进行如下“近我经验”和“近我反思”的叙述：

音乐，一直被认为是“高尚”的艺术活动、人们精神境界的结晶，也因此任何时期都会有人极力地抨击音乐被大众的“浅薄”的口味所亵渎的呼声。然而，事实上从古至今音乐作为人类生活存在方式的内容之一，从来主要都是一种人们重要的娱乐方式（“伟大之作”除外），而且更是经济商业的消费产品。钢琴文化就是如此。[23]

如果读者在此有疑惑：摇滚乐、钢琴对于笔者——研究者来说是“他者”，还是“我者”，反过来，笔者在这两种“田野”中取得的“经验”和“反思”是站在“局内/局外”或“主位/客位”的立场？

那么，以下这项“身边田野”——无疑属于“我者”文化研究的“近我经验”和“近我反思”的典型案例。对此拟采用笔者提出的“音乐文化诗学”的“音乐人事与文化的研究模式”来分析“昆曲的兴衰与国家政治的关系”：

昆剧生命数百年几经衰亡和兴旺，为什么？

1）历史场域

清王朝崩溃，封建帝国告别了历史。巨大的动荡中，文化为最脆弱的牺牲品。昆剧进入近代时期，出现了它的第一次危机。

1949年又一次历史巨变，“中国人站起来了！”仅存的几位昆剧“传字辈”艺人遇到了新中国的时代机遇。昆剧的得救和再次盛行，依靠了政府和党的慧眼及力量。

1965年，动乱十年给全民族带来巨大灾难，昆剧在其中无疑不能逃脱，成为了它的第二次危机。

1976年，在“改革开放”强劲东风下，昆剧再次受益于历史的给予它幸运的命运。“让一部分”先富起来的同时，必定有很多的另一部分经受贫困的考验。昆剧再次面临困境，在经济市场中寻求生存，是一个特定历史阶段的结果。

进入21世纪，东方巨龙开始苏醒，中华民族崛起，国家力量在国际政治经济舞台上的重要性日益显现，昆剧随之也再一次兴盛。即：

2005年12月20日各地报刊传来一条令人鼓舞的消息，“昨天，上海昆剧团以强大主创阵容、


HAND DRUMS



斥资500万打造的全本《长生殿》在上海正式建组，"两年半之后，即2007年5月29日起，上海昆剧团假座上海兰心大戏院隆重上演全本《长生殿》。这是《长生殿》问世300年来第一次在现代舞台上的全貌呈现，全剧分四本，历时十小时完成演出。他们的表演至今几乎是经久不衰，成为了《十五贯》以来的另一次奇迹。

无疑，这是中国近现代戏曲历史上，昆剧最为光辉的时期。

2）音乐社会

昆剧第一次兴盛是昆山的地利人和、方言腔调遇到了文人曲家的通力合作而成。其第一次危机的主要原因是在清朝政治环境下，昆剧的根基——文人及其家班被禁而流散，社会环境的变化改变了世人的审美趣味，古典高雅遭遇了流行时尚。

《在延安文艺座谈会上的讲话》始终是社会主义建设时期的文艺戏曲遵守的纲领，具有社会教育意义的剧目上演和推广给予了一个濒临衰亡的剧种新生和发展的机会，艺人、剧团和地方政府无不欢欣鼓舞。

全民学习样板戏，昆剧作为一个不合时宜的剧种，其封资修剧目自然适应不了文化革命的需要，不仅是革命社会没有它的空间，地方政府的工作范畴中也没有它的空间。

新的市场经济体制使得传统戏曲面临困境，紧缩的财政拨款维持不了昆剧演员们的基本生计，借着时称"国剧"京剧的脸面，默认"京昆"合并的现实，艰难曲折地维护着"昆"（"剧"字消失）的牌子。

随着国家经济发展，整个社会生活水平提高了，艺术活动逐渐进入了人们生活方式之中，曲社犹如雨后春笋，学习词乐曲唱蔚然成风。观看十小时全本《长生殿》是针对特定社会阶层的一项艺术活动，那是不仅有钱和有闲，而且有文化、有品位和有心境人群的生活方式。昆剧在特定社会环境中物色到了特定阶层的受众，同时也找到了自己的价值和意义。

3）特定机制

魏良辅的《曲律》规范、洪昇和汤显祖及其他作家的大量举世之作以及文人指导下的昆曲家班的频繁表演综合成为特定机制，促成了昆剧兴盛。

苏州昆剧传习所及其一代昆剧"传"字辈艺人促成了特定机制，为濒临衰亡的昆剧的复兴做出了重大的历史贡献。

后经改编的《十五贯》突出政治觉悟成为了"风云剧目"。 主席观摩、总理批示、党报推广构成了特定机制，"一出戏救活了一个剧种"。

"改革开放"促使昆剧的再度复出。同时，"改革开放"要求传统艺术在竞争的经济市场中自谋生路又是特定机制，昆剧和京剧被下令合并为"新品种"的"京昆剧"，一个文化政策压垮了一个古老的剧种。

2001年昆剧被联合国教科文组织授予首批"人类口述和非物质文化遗产代表作"称号形成了新时期昆剧再度复兴的根本性机制，刹那间，昆剧立即转换了身份，从寄人（京剧）篱下的角色走向了国际文化顶级舞台，昆剧又一次迎来了曙光。

如今，我们看到了全本《长生殿》和全组《临川四梦》在中国近现代史上首度一同上演的空前壮举。

昆剧的经历作为一个文化现象是与历史场域、音乐社会及其环境中所形成的特定促成机制分不开的，它的故事是中国文化，也可以说是国家政治的一个缩影。[24]

以上的"田野"不仅是历史的，也同时是现时的。该"田野"无疑是在"家门口"，更准确地说是"身边的田野"。没有人会说，它对于笔者是一种"他者"文化。虽然笔者在"昆剧田野"中经历多年，并不觉得自己是真正的"局内人"，但绝对不会有人认为笔者是"局外人"。那么，笔者的立场是"主位"，还是"客位"？

"纠缠"上述非此即彼的设问是没有意义的。笔者已经或正在尝试进行的，以及想表达的是，在城市音乐的"身边田野"中"近我经验"、"近我反思"的必要性和可行性。

“城市音乐田野”的目的与乡村的“田野”区别在于，后者为的是理解“他者”，即分析它（音乐）对于“他者”（文化）的意义，而前者大多为的是认识“我者”，认知“小我”与“大我”的关系，以及对象对于主体的意义，即它（音乐）对于“我者”（个体或群体）的意义。

从另一个角度思考，借以考察“他者”来反观“我者”一直是人类学倡导的学术立场。但是“他者”的比较手段并非是认识自我的唯一途径，就如同通过学习外语能够进一步了解母语，但是母语的精通完全不必非得掌握外语。相反的是，只有精通母语，才能学好外语。

“近我”不以地域或时间的空间距离界定，而以文化认知的感悟程度来判断，而且也不是那种非此即彼式的绝对的。对于所谓既定学术范式的追随或不断无休止地辨析复杂概念并不是“学问”的终极目的。“近我经验”和“近我反思”同样是获得“文化自觉”和“人性完善”的途径，也许将会越来越显示其意义之所在。Ⓜ

（原文载于《音乐艺术》2011年第1期，据此进行了删节）

注释

1 Helen Myers ed., Ethnomusicology : An Introduction, New York: W. W. Norton & Company,1992. p.23.
2 萧梅、齐琨：《音乐人类学的实地考察》，载《音乐人类学的理论与实践导论》（洛秦编），上海音乐学院出版社，2011。
3 Bruno Nettl, “Recent Directions in Ethnomusicology,” in Ethnomusicology: An Introduction, Helen Myers, ed. New York and London: W. W. Norton & Company, 1992.
4 参见张钟汝等：《城市社会学》，上海大学出版社，2001，第2页。
5 同上注释11。
6 同上注释2。
7 鉴于“乐人”在中国古代文献中有特定的“乐工”含义，而在此所谓（乐）人是指与音乐相关的所有人，因此，以括号（乐）人区别于固有的“乐人”。事，在此具有动词“从事”和名词“事物”双重含义。
8 关于“音乐人事及其文化”更多相关论述请参阅笔者《论音乐文化诗学：一种音乐人事与文化的研究模式及其分析》，载《书写民族音乐文化》（陈铭道主编），上海音乐学院出版社，2010。
9 参见汤亚汀的《西方城市音乐人类学理论概述》，载《音乐艺术》，2003年第2期。
10 同上。
11 北晨编译：《当代文化人类学概要》，浙江人民出版社，1986，第272页。
12 薛艺兵：《捕风捉影话田野——音乐人类学田野工作的中国思路》，载《音乐艺术》，2010年第1期。
13 洛秦：《“新史学”视野下的音乐人类学与历史研究》，载《音乐人类学的理论与实践导论》（洛秦编），上海音乐学院出版社，2011。
14 蓝达居：《历史人类学简论》，载《广西民族学院学报(哲学社会科学版)》，2001年1月第23卷第1期。
15 详见其《城市人类学》，载《当代文化人类学概要》（北晨编译），浙江人民出版社，1986，第266页。
16 拉德克利夫-布朗：《社会人类学方法》（夏建中译），华夏出版社，2002，第94–95页。
17 雅克・勒高夫：《新史学》，上海译文出版社，1999，第238页。
18 行龙：《走向田野与社会》，北京：三联书店，2007，第16页。
19 张海超、刘永青：《论历史民族志的书写》，载《云南社会科学》，2007年第6期。
20 同上注释7，第59页。
21 参见汤亚汀《音乐人类学的历史思潮与方法论》，上海音乐学院出版社，2009，第387页。
22 洛秦：《摇滚乐的缘起及其社会、文化价值》，载《音乐研究》，2003年第3期。
23 洛秦：《经济价值与文化意义中的钢琴历程》，载《洛秦音乐文集・学无界 知无涯——释论音乐为一种历史和文化的表达》，上海音乐学院出版社，2007。
24 根据笔者《论音乐文化诗学：一种音乐人事与文化的研究模式及其分析》中的案例分析之二“艺术与政治：昆曲的兴衰”缩写，同上注释42。